ARTE DE LAS GRANDES CIVILIZACIONES CLÁSICAS: GRECIA Y ROMA

Cruz Martínez de la Torre
Jacobo Storch de Gracia y Asensio
Inmaculada Vivas Sainz

Editorial Universitaria Ramón Areces

acceso abierto

UNED

CRUZ MARTÍNEZ DE LA TORRE
Profesora Titular de Historia del Arte (UNED)
JACOBO STORCH DE GRACIA Y ASENSIO
Profesor Titular de Arqueología (UCM)
INMACULADA VIVAS SAINZ
Profesora Ayudante Doctor de Historia del Arte (UNED)

ARTE DE LAS GRANDES CIVILIZACIONES CLÁSICAS: GRECIA Y ROMA

Editorial Universitaria Ramón Areces

acceso abierto

UNED

Creative Commons

© EDITORIAL CENTRO DE ESTUDIOS RAMÓN ARECES, S.A.
Tomás Bretón, 21 - 28045 Madrid
Teléfono: 915.398.659
Fax: 914.681.952
Correo: cerasa@cerasa.es
Web: www.cerasa.es

ISBN-13: 978-84-9961-228-7
Depósito legal: M-41926-2016

Impreso por: LAVEL, S.A.
Humanes (Madrid)

Impreso en España/ *Printed in Spain*

ÍNDICE

PREFACIO 15

Primera Parte
EL ARTE EN GRECIA Y EL MUNDO GRIEGO
I
EL ARTE PREHELÉNICO

INTRODUCCIÓN AL ARTE DEL EGEO: contexto geográfico e histórico. Historiografía. Antecedentes: la cultura cicládica..... 24

TEMA 1. EL ARTE DEL MUNDO MINOICO (*circa* 2000-1500 a.C.): EL BRONCE MEDIO Y LOS INICIOS DEL BRONCE RECIENTE EN EL EGEO 29

1. Arquitectura..... 30
   1.1. Los palacios de la Creta minoica..... 30
      1.1.1. Surgimiento y características de los palacios minoicos 30
         1.1.1.1. Los antiguos primeros palacios de la Creta minoica 33
         1.1.1.2. Los nuevos o segundos palacios de la Creta minoica 37
      1.1.2. El complejo palacial de Cnosos..... 37
      1.1.3. El palacio de Zakro y otras construcciones 42
   1.2. Arquitectura funeraria y religiosa..... 44
2. Artes figurativas 47
   2.1. La pintura mural minoica 47
      2.1.1. Técnicas y rasgos generales de la pintura mural minoica 47
      2.1.2. Temáticas y ejemplos de los frescos minoicos 49
      2.1.3. La pintura cicládica: los frescos de Akrotiri (Thera).... 54

2.1.4. La difusión de los frescos minoicos en el Levante: ¿artistas itinerantes? 58
2.2. La cerámica minoica 59
2.3. Las artes decorativas 61

TEMA 2. EL ARTE DEL MUNDO MICÉNICO: EL BRONCE RECIENTE EN EL EGEO (*circa* 1600-1100 a.C.) 65

1. Arquitectura 67
1.1. Las ciudades micénicas: arquitectura defensiva y construcciones palaciales 67
1.1.1. Las ciudades fortificadas del mundo micénico 67
1.1.2. Construcciones palaciales micénicas 74
1.2. Arquitectura funeraria 77
1.2.1. El periodo de las tumbas de fosa: los Círculos A y B de Micenas 77
1.2.2. Nuevos modelos de enterramiento: enterramientos en cámara y tipo *tholos* 79
2. Artes figurativas 83
2.1. La pintura micénica 83
2.2. La cerámica 86
2.3. Las artes decorativas 87
2.3.1. Figuras micénicas, relieves en piedra y glíptica micénica 87
2.3.2. El trabajo en metal y marfil 89

II

EL ARTE GRIEGO (1000-31 a.C.)

INTRODUCCIÓN AL ARTE GRIEGO 96

TEMA 3. EL NACIMIENTO DEL ARTE GRIEGO (1100-700 a.C.) 99

1. La Edad Oscura (1100-900 a.C.): la tradición prehelénica 99

1.1. Arquitectura 100
1.2. Artes figurativas 101
1.2.1. Escultura: los orígenes de la figuración 101
2. El periodo geométrico (900-700 a.C.): las raíces del arte griego 102
2.1. Arquitectura 103
2.1.1. Los primeros templos griegos 103
2.1.2. La definición de la estructura templaria 105
2.2. Artes figurativas 107
2.2.1. Escultura: la plástica de pequeñas dimensiones 107
2.2.2. La cerámica: los primitivos vasos pintados 110
2.2.2.1. El periodo geométrico 110
2.2.2.2. El estilo orientalizante 116

TEMA 4. El ARTE GRIEGO ARCAICO (700-480 a.C.) 123

Introducción 123
1. Arquitectura 124
1.1. Templos 124
1.1.1. Materiales 124
1.1.2. Plantas y tipos de templos 125
1.1.3. Órdenes arquitectónicos 126
1.1.3.1. El orden dórico 128
1.1.3.2. El orden jónico 130
1.1.3.3. El orden corintio 131
1.1.4. Templos del arcaísmo en la Grecia continental, el Mediterráneo oriental y la Magna Grecia 132
1.1.4.1. Templos dóricos 132
1.1.4.2. Templos jónicos 137
1.2. Los santuarios y sus edificios de culto 138
2. Artes figurativas 141
2.1. Escultura 141
2.1.1. Los inicios de la escultura monumental: la escultura dedálica 141
2.1.2. Kouros y Koré 143
2.1.3. La estatuaria del arcaísmo tardío 147
2.1.4. La escultura arquitectónica 148

2.1.5. El relieve funerario 151
2.2. La cerámica 151
2.2.1. La cerámica arcaica: formas, técnicas, decoración y función 151
2.2.2. Los vasos atenienses de "figuras negras" 154
2.2.3. Los "maestros bilingües" y los vasos atenienses de "figuras rojas" 156
2.3. La pintura arcaica 159

TEMA 5. EL ARTE CLÁSICO GRIEGO (480-400 a.C.) 161

Introducción 162
1. La transición del arcaísmo al clasicismo: el Periodo Severo o Clasicismo Temprano (480- 450 a.C.) 163
1.1. Arquitectura 163
1.2. Artes figurativas 165
1.2.1. Escultura 165
1.2.1.1. Los inicios de la escultura clásica: las imágenes exentas 165
1.2.1.2. El relieve arquitectónico 168
1.2.2. Pintura 171
1.2.3. La cerámica: los vasos de figuras rojas y los vasos de fondo blanco 172
2. El Clasicismo Pleno (450-400 a.C.) 175
2.1. Arquitectura 175
2.1.1. Los templos de la segunda mitad del siglo v a.C.: el programa monumental de la Acrópolis de Atenas 175
2.1.1.1. El Partenón 177
2.1.1.2. Los Propíleos 178
2.1.1.3. El templo de Atenea Niké 180
2.1.1.4. El Erecteion 181
2.1.2. Otras construcciones religiosas y funerarias fuera del Ática 183
2.1.3. La arquitectura pública y privada 184
2.2. Artes figurativas 186
2.2.1. Escultura 186

2.2.1.1. El clasicismo escultórico: Fidias y otros maestros del Clasicismo 186
2.2.1.2. La escultura y el relieve arquitectónico 190
2.2.1.2.1. El Partenón 190
2.2.1.2.2. El templo de Atenea Niké 194
2.2.1.3. Relieves votivos y funerarios 195
2.2.2. La pintura 197
2.2.3. La cerámica 197
2.2.3.1. Los vasos de figuras rojas 197
2.2.3.2. Los vasos áticos de fondo blanco 199

TEMA 6. EL ARTE DEL CLASICISMO TARDÍO Y DE LA GRECIA HELENÍSTICA (400-31 a.C.) 201

Introducción 202
1. El arte del Clasicismo Tardío (400-323 a.C.) 203
1.1. Arquitectura 203
1.1.1. La arquitectura del siglo IV a.C. 203
1.1.1.1. Arquitectura religiosa y funeraria del siglo IV a.C. 203
1.1.1.2. Arquitectura civil 207
1.1.2. El urbanismo griego 208
1.2. Artes figurativas 209
1.2.1. Escultura 209
1.2.1.1. La evolución de la escultura del Clasicismo al Helenismo 209
1.2.1.2. Las imágenes del siglo IV a.C. 210
1.2.1.2.1. La escultura exenta 210
1.2.1.2.2. El relieve funerario 215
1.2.2. La pintura y el mosaico 216
1.2.3. La cerámica 220
2. El arte Helenístico (323-31 a.C.) 221
2.1. Arquitectura 221
2.1.1. Los templos del Helenismo 221
2.1.2. Las ciudades helenísticas y sus edificios públicos 224
2.1.3. La arquitectura doméstica 229

2.2. Artes figurativas 230
2.2.1. La escultura 230
2.2.1.1. Escuelas del Helenismo 230
2.2.1.1.1. La escuela de Pérgamo 230
2.2.1.1.2. La escuela de Rodas 233
2.2.1.1.3. La escuela de Alejandría 234
2.2.1.1.4. Los talleres Neoáticos 235
2.2.1.2. Las imágenes de terracota 236
2.2.1.3. El apogeo del retrato 238
2.2.2. La cerámica 240
2.2.3. El mosaico y la pintura 241
2.2.4. Las artes decorativas: las joyas 242
3. La difusión del arte griego 244

BIBLIOGRAFÍA DEL ARTE PREHELÉNICO Y HELÉNICO 245

Segunda Parte
ARTE EN ETRURIA Y ROMA
III
EL ARTE ETRUSCO

INTRODUCCIÓN AL ARTE ETRUSCO. Características generales. Antecedentes: el arte villanoviano (900-750 a.C.) 254

TEMA 7. EL ARTE ETRUSCO (750-100 a.C.) 261

Introducción 261
1. Arquitectura: caracteres generales y función 262
1.2. Las obras públicas etruscas: urbanismo 263
1.3. Arquitectura religiosa: el templo 265
1.4. Arquitectura doméstica y palaciega 268
1.5. Las tumbas etruscas 270

2. Escultura y relieve 277
2.1. Los inicios de la escultura 277
2.2. Arcaísmo y clasicismo 281
3. La pintura mural 290
4. Cerámica y orfebrería 296

IV

EL ARTE ROMANO

INTRODUCCIÓN AL ARTE ROMANO. Características generales .. 304

TEMA 8. EL NACIMIENTO DEL ARTE ROMANO (753-509 a.C.). 307

1. La Roma de la monarquía 307
1.1. Los orígenes de Roma 307
1.2. El legado etrusco y los elementos propios 308
2. Inicios de la arquitectura romana 311
2.1. El nacimiento de la *Vrbs* 311
2.2. Los primeros edificios públicos 313
2.3. Territorio y murallas 318
2.4. Las últimas construcciones de la monarquía 321
3. Materiales y técnicas en la arquitectura romana 324
3.1. Evolución general 324
3.2. Materiales de construcción 325
3.3. Aparejos romanos 331
3.4. Técnicas decorativas 336

TEMA 9. EL ARTE ROMANO REPUBLICANO (509-27 a.C.) 343

1. Introducción histórica 344
1.1. La conquista del Mediterráneo 344
1.2. El arte, botín de guerra 346
1.3. Arte griego y coleccionismo en Roma 348

2. Arquitectura 350
2.1. La ciudad romana: urbanismo 350
2.2. La belleza de la ingeniería. Murallas, acueductos y vías 352
2.3. Tipologías arquitectónicas: edificios públicos 355
2.3.1. Templos 355
2.3.2. El Foro republicano 359
2.3.3. Basílicas y teatros 362
2.4. Arquitectura doméstica 365
2.5. Arquitectura funeraria 368
3. Artes figurativas 370
3.1. La escultura romana 370
3.1.1. Inicios de la escultura exenta 370
3.1.2. El relieve histórico 374
3.1.3. El realismo romano: la importancia del retrato 376
3.2. La pintura mural: orígenes, técnica y evolución 380
3.3. El mosaico 383
3.4. Otras producciones artísticas 386

TEMA 10. EL ARTE ROMANO ALTOIMPERIAL (27 a.C.-284 d.C.). 389

1. Introducción histórica. De Augusto a Diocleciano 389
2. Arte público y propaganda oficial 394
3. Arquitectura 396
3.1. La marmorización del Imperio. Obras públicas 396
3.2. Innovaciones tipológicas durante los siglos I-III d.C. 399
3.2.1. Los foros imperiales 399
3.2.2. Nuevos templos. El Pantheon 404
3.2.3. Edificios para espectáculos: circo y anfiteatro 406
3.2.4. Las termas 409
3.3. Edificios privados 411
3.3.1. Las *Domus* imperiales 411
3.3.2. Villa Adriana en Tívoli 412
4. Artes figurativas 415
4.1. La escultura 415
4.1.1. El clasicismo de Augusto 415

4.1.2. El arte de la dinastía de los Julio-Claudios 420
4.1.3. El arte imperial bajo los Flavios, Antoninos y Severos 423
4.1.4. El relieve histórico y funerario 426
4.2. La pintura 432
4.3. Los mosaicos 435

TEMA 11. EL ARTE ROMANO DEL BAJO IMPERIO (284-476 d.C.) 439

1. Introducción histórica. De la Tetrarquía al fin del mundo antiguo.. 439
2. La arquitectura durante la etapa final del imperio 443
2.1. Roma. Murallas y arcos 443
2.2. Villas imperiales 447
2.3. De la basílica de Majencio a la de San Pedro 451
2.3.1. Mausoleos y catacumbas 457
3. Artes figurativas 462
3.1. Escultura 462
3.1.1. El arte constantiniano 462
3.1.2. El sarcófago cristianizado 468
3.2. Pintura 474
3.3. Mosaico 479
3.4. Orfebrería 483
3.5. Marfil y otras producciones bajoimperiales 487
4. La continuidad del imperio romano: Constantinopla-Bizancio 490

TEMA12. EL ARTE ROMANO EN LAS PROVINCIAS DEL IMPERIO 495

1. Las provincias romanas 495
2. Italia provincial 499
2.1. Pompeya y Herculano 499
2.2. La frágil belleza del vidrio 505
3. Hispania romana. Arte en la ingeniería 509
3.1. Puente de Alcántara 510
3.2. Acueducto de Segovia 511
3.3. Torre de Hércules 514

4. La defensa de las fronteras de Europa 515
4.1. Los muros de Britania 516
4.2. Galia. Augusta Treverorum-Tréveris 519
5. Oriente 523
5.1. Asia. Afrodisias y el arte clásico 524
5.2. Siria. Palmira, una ciudad en el desierto 528
6. Norte de África 533
6.1. Egipto romano. Los retratos de El Fayum 533
6.2. Leptis Magna. Arquitectura imperial 536
6.3. Túnez, el esplendor de los mosaicos 540
7. El legado del arte romano 546

BIBLIOGRAFÍA DEL ARTE DE ETRURIA Y ROMA 549

GLOSARIO 553

PREFACIO

Este libro constituye el texto básico de estudio para los alumnos de la asignatura Historia del Arte Clásico en la Antigüedad. Su estructura y enfoque pretenden aportar una base de conocimientos de carácter general que permitan explicar los factores que determinaron la génesis y desarrollo de las principales manifestaciones del arte antiguo en el ámbito prehelénico y helénico, así como en el etrusco y romano. Su contenido se articula de forma cronológica, analizando en los diferentes períodos los distintos estilos, los autores más relevantes y las obras más significativas, así como la terminología artística específica de cada lenguaje artístico. En consecuencia, se proporcionan en él las bases teóricas a partir de las cuales poder iniciar un primer acercamiento global al estudio del arte de dichas culturas en la Antigüedad, partiendo de la interpretación del lenguaje específico de cada etapa, del análisis de sus valores estéticos y de su relación con el contexto cultural que lo ha generado.

Dada la abundancia de manifestaciones artísticas pertenecientes a las mencionadas culturas, y ante la imposibilidad de analizarlas todas ellas en un texto de carácter general dirigido a estudiantes de primer curso del Grado en Historia del Arte en la UNED, cada autor se ha visto obligado a establecer una selección de las que ha considerado más representativas dentro de cada periodo. Dicha selección, pese a ser siempre subjetiva, se fundamenta en la valoración de las obras más relevantes de cada ámbito cultural, muchas de las cuales tuvieron gran trascendencia en la formación y desarrollo de futuros estilos artísticos a lo largo de toda la Historia del Arte occidental.

Los contenidos de este texto se han estructurado a través de doce temas integrados en dos grandes unidades temáticas: El Arte en Grecia y el Arte en Roma. Cada uno de estos dos grandes bloques, así como el de sus predecesoras culturas prehelénica y etrusca respectivamente, ha sido precedido de una introducción de carácter histórico con la intención de facilitar la comprensión de los diferentes temas, aportando así una visión general de las circunstancias que rodean al hecho artístico de cada etapa.

El bloque correspondiente al Arte Prehelénico, a cuyo estudio están destinados los dos primeros temas del programa de la asignatura, analiza las creaciones artísticas de las culturas minoica y micénica desde el inicio del II milenio a.C. hasta los años de la llamada *Edad Oscura,* en torno al 1100 a.C. En la introducción previa se hace referencia al contexto geográfico e histórico del ámbito egeo y a la historiografía, así como al temprano arte cicládico, que en algunos aspectos supone un antecedente en el desarrollo del posterior arte

minoico. Se analizan los aspectos determinantes del devenir artístico de este ámbito geográfico, profundamente influido por la importancia que cobra el mar Egeo como elemento vertebrador de las tierras de la Grecia continental, las costas egeas de Asia Menor y un conjunto de islas, como Creta y las Cícladas, lugares en los que surgirán importantes focos de producción artística. En este contexto se estudiarán el arte minoico y el micénico, en los que reside en buena medida el germen del futuro arte griego, distinguiendo por un lado el estudio la arquitectura y por otro el de las artes figurativas.

El análisis del Arte Griego, a cuyo estudio se dedican los cuatro siguientes temas del programa, está intrínsecamente relacionado con la tradición prehelénica, con el medio geográfico y con la sociedad en que surge. Durante todo su recorrido se constata la existencia de una sociedad organizada sobre la base de unas creencias religiosas y éticas, fuertemente asentadas, que marcarán la concepción teórica y práctica de su arte.

En este bloque se ha optado por estructurar el estudio de cada periodo atendiendo al análisis de los principales géneros artísticos, es decir, la arquitectura y las principales artes figurativas. En el primer tema se exponen las primeras manifestaciones surgidas en los albores de la historia griega, durante la denominada Edad Oscura, a finales del segundo milenio a.C., etapa en la que se inicia la codificación del lenguaje artístico. A continuación se estudia el arte del Arcaísmo y del Clasicismo, periodo este último en el que las creencias religiosas y los valores artísticos están ya claramente establecidos y consolidados. Por último, se finaliza exponiendo las creaciones de la Época Helenística, a finales del primer milenio a.C., cuando las formas seculares griegas acaban pasando ya a formar parte del acervo cultural romano tras la conquista de Grecia por Roma.

Así pues, a lo largo de los cuatro temas dedicados al conocimiento del arte griego se analiza tanto el origen como la evolución arquitectónica de una de las más significativas creaciones del arte griego, el templo, cuya estructura se configura durante los primeros siglos del primer milenio a.C., determinando los modelos posteriores. Además se estudia la génesis de los primeros patrones escultóricos durante el Arcaísmo, en los que la figura humana es la principal protagonista, los cuales también servirán de punto de partida a las futuras obras del Clasicismo y Helenismo. Igualmente se analiza la evolución de dos de las artes figurativas más brillantes de esta cultura, la pintura y la cerámica, la primera de las cuales influirá de manera decisiva en las creaciones pictóricas del arte romano. Para finalizar este gran bloque se analiza muy brevemente la difusión del arte griego, cuyos modelos acaban siendo absorbidos y difundidos por la cultura romana tras la conquista del territorio griego.

El apartado dedicado al Arte Romano tiene estructurados sus contenidos en seis temas, el primero de los cuales expone los inicios del arte itálico a comienzos de la Edad de Hierro, más o menos coincidiendo con el inicio del primer milenio antes de nuestra Era, pero centrados en la principal cultura

desarrollada en la Península Itálica, la de los etruscos. Desde sus precedentes villanovianos hasta su total integración en la civilización de Roma, allá por los siglos II y I a.C., los etruscos realizaron importantes aportaciones a la Historia del Arte, con un alto grado de originalidad junto a las indudables influencias de la cultura helénica que recibieron gracias a los contactos con los griegos del sur de Italia, tanto comerciales como culturales, sin excluir los enfrentamientos militares para dominar el mar Tirreno, así llamado por ser los etruscos los principales navegantes en sus aguas. Expuestos por materias, se repasa sus principales obras en arquitectura, escultura, pintura, cerámica y otras artes ornamentales, con una selección necesariamente restringida de lo que se consideran sus obras más representativas.

El tema 8 recoge los orígenes de Roma como civilización muy influida por sus vecinos los etruscos, se revisan las principales huellas de esa influencia y se revisan los primeros siglos de su historia como ciudad, hasta la expulsión del último de sus monarcas en el año 509 a.C., periodo en el que se forman algunas de las realizaciones características de la Roma primitiva. Se completa con la exposición de los materiales y técnicas de construcción empleados en Roma, considerados en conjunto por coherencia y para evitar repeticiones o particiones que oscurecerían la cuestión.

En el tema 9 es la etapa denominada Roma republicana, que dura varios siglos, hasta que en el 27 a.C. Octavio accede al poder personal como Augusto. En ese periodo, Roma se convierte en una potencia militar que pasa de ser una ciudad que apenas domina su territorio de alrededor a ser la dueña de prácticamente todo el Mediterráneo y de las tierras que lo rodean. La conquista y dominación de cada parte supone el contacto con las respectivas culturas y, como no podía ser menos, la incorporación de sus realizaciones artísticas, entre las cuales destacan especialmente las del ámbito griego. Por ello, se considera de interés ampliar la cuestión del coleccionismo antiguo como factor de propagación del arte griego entre las elites de la nueva potencia del Mediterráneo.

En el tema 10 se aprecia cómo, desde el Principado de Augusto y todo el siglo I d.C., en el periodo de los Julio-Claudios, el arte romano adquiere su mayoría de edad, desde la aceptación de la influencia griega, pero con su transformación en algo nuevo, propiamente romano, hasta formar la base de lo que llamamos el arte occidental. Los temas siguientes permiten ver la evolución de ese arte romano a lo largo del periodo imperial hasta llegar a su relativo declive a partir del siglo V d.C., si bien se reconocen en sus aportaciones buena parte de lo que será el arte medieval a través de la profunda modificación que supone el éxito del cristianismo. Para el último tema se ha dejado lo más representativo de lo que se viene en llamar el arte romano provincial, un cajón de sastre donde se analizan algunas situaciones propias en diversas partes del Imperio, sin pretender abarcarlas todas dada su extensión territorial y temporal.

A lo largo del estudio de este segundo gran bloque el alumno obtendrá los conocimientos necesarios para la comprensión y valoración del Arte Romano,

un arte que, por su originalidad y por sus aportaciones, se erigiría como modelo y paradigma en los siglos posteriores. Gracias a su conocimiento podrán establecerse las bases imprescindibles para comprender el arte de la Edad Media y, especialmente, el arte moderno que se inicia con el Renacimiento.

Así pues, el objetivo del presente volumen es que sus lectores aprendan a reconocer las normas y los repertorios artísticos básicos que rigieron a lo largo de los diferentes periodos del Arte Clásico en la Antigüedad y a relacionarlos con las circunstancias históricas que los favorecieron. Con tal fin se ha insistido en la definición de los términos y en las características fundamentales de las diversas tipologías artísticas abordadas. Igualmente, se ha prestado especial interés a la selección de imágenes que ilustran el recorrido, con el fin de realizar un riguroso acercamiento a la Historia del Arte Antiguo como disciplina científica universitaria. Consideramos que su estudio, complementado con la consulta de otras obras escritas por especialistas en esta materia y con los materiales existentes en la red, es fundamental en la formación de la capacidad analítica y objetiva de todo Historiador del Arte, requisito imprescindible para lograr una visión crítica de las primitivas manifestaciones culturales de la Humanidad.

Primera Parte

EL ARTE EN GRECIA Y EL MUNDO GRIEGO

I

EL ARTE PREHELÉNICO

Introducción al Arte del Egeo

Contexto geográfico e histórico

El estudio del arte que se desarrolla en la Edad del Bronce en el ámbito egeo resulta de gran interés para conocer las primeras manifestaciones artísticas del Mediterráneo antiguo, y es además fundamental para comprender el posterior surgimiento del arte griego. Sin duda el contacto de los pueblos del Egeo con las culturas de Próximo Oriente y de Egipto supuso un estímulo adicional para el nacimiento de algunas manifestaciones artísticas, ya que durante la Edad del Bronce existe un importante comercio que facilita el movimiento de personas y de objetos que difunden iconografía. Es por ello que el análisis del desarrollo histórico y artístico de los pueblos del ámbito egeo debe hacerse siempre teniendo en cuenta de manera especial el contexto del Mediterráneo oriental y las relaciones con los poderes políticos.

Debemos tener en cuenta que durante la Edad del Bronce dentro del Egeo coexisten diferentes culturas, con desarrollos muy dispares en ocasiones, entre las que debemos destacar sin duda en primer lugar la civilización minoica, un término que alude a la importante cultura que tiene en Creta su centro principal aunque expande su influencia hasta las Cícladas. Esta civilización cretense será la responsable del surgimiento de centros palaciales como Cnosos, que no son únicamente lugar de residencia de la élite cretense, sino verdaderos centros económicos, con importantes relaciones económicas e incluso diplomáticas con otros pueblos del Mediterráneo oriental. Progresivamente, Creta irá perdiendo su hegemonía en el Egeo, en favor de los pueblos de la zona continental, que darán lugar a la llamada cultura micénica. Será por tanto Micenas el centro político por excelencia de esta cultura de Grecia continental, que va a expandir su influencia no sólo a Creta sino también a las Cícladas.

Llegados a este punto, debemos aclarar las divisiones cronológicas y la nomenclatura que se utilizan para esta etapa. La historiografía tradicional acuñó varios términos para referirse a las culturas creadas por los habitantes de la Edad del Bronce en el Egeo, de modo que se alude a la Cultura Minoica surgida en Creta, a la Cultura Heládica de la zona continental, y a la Cultura Cicládica de las islas Cícladas. Igualmente existen divisiones cronológicas dentro de cada región, Antiguo, Medio y Reciente, cada uno de ellos con sus subdivisiones, I, II y III. De este modo, podemos referirnos por ejemplo al periodo del Minoico Medio I, o al periodo del Heládico Reciente II, que en ocasiones podemos encontrar abreviados como MM I o HR I respectivamente. Si bien no hay consenso entre los investigadores respecto a las fechas absolutas de los periodos, podemos decir que el periodo Antiguo comienza en torno al 3100 a.C., el periodo Medio hacia el 2000 a.C. y el periodo Reciente en torno al 1600 a.C..

Estos tres grandes periodos corresponden *grosso modo* con las divisiones de la cronología egipcia del Reino Antiguo, Medio y Nuevo.

El ámbito egeo es sin duda un marco geográfico muy peculiar y diverso, determinado por un paisaje montañoso en el que la agricultura es difícil en muchas zonas, especialmente en la península heládica. La cuenca del Egeo reúne elementos diferentes y complementarios, que podrían resumirse en el mar, la montaña y la llanura. Las civilizaciones del Egeo no se desarrollaron, a diferencia de otras culturas de Egipto o del Próximo Oriente asiático, en torno a grandes llanuras o valles fluviales. El contexto geográfico se caracteriza además por la fragmentación, teniendo en cuenta la existencia de distintas zonas como las Cícladas, la Grecia Continental, Creta o la costa occidental de Asia Menor (Fig. 1). No será exagerado decir que los pueblos del Egeo viven volcados hacia el mar, que es el elemento geográfico por excelencia en el mundo prehelénico, y vía de comunicación e intercambio.

Figura 1. *Mapa de Grecia*.

El contexto histórico del Egeo durante el periodo del Bronce es sin duda muy complejo, pero trataremos de esbozar a grandes rasgos la evolución.

Se asume que en el ámbito egeo existía una población desde el Neolítico, cuyo origen quizás pudo estar en gentes procedentes de zonas orientales llegadas en torno al IV milenio a.C., que habrían evolucionado especialmente en algunas zonas, como es el caso de Creta. Por otro lado, hacia el 2000 a.C. empiezan a llegar a la zona diversas oleadas de pueblos de origen indoeuropeo, en concreto aqueos a la zona de Grecia continental quienes contribuirían al surgimiento de la posterior cultura micénica. En el ámbito egeo será la isla de Creta la que desempeñe durante el periodo del Bronce Medio un papel predominante, y a lo largo del período de los primeros palacios otras zonas como las Cícladas, el Dodecaneso y la costa anatólica se incorporan al área de influencia de la cultura minoica. En este sentido se enmarca la antigua teoría de la talasocracia minoica, que asumía la existencia de un dominio, una hegemonía económica y política sobre el mar que estaba basada en el comercio y que permitió el engrandecimiento de Creta y la edificación de sus palacios. Hoy día se ha matizado mucho esta idea, cuestionándose la existencia de un verdadero dominio político de Creta en el Egeo, aunque su destacado papel en el ámbito comercial y sus relaciones con otros poderes de Próximo Oriente y Egipto son innegables. Creta se había ido organizando territorialmente de modo pacífico con el surgimiento de distintas ciudades-palacio, entre las que destacaría Cnosos.

A mediados del II milenio a.C. tienen lugar una serie de acontecimientos importantes que influyen en el devenir histórico del ámbito egeo, entre los que destaca la erupción del volcán de Thera, cuya fecha exacta es hoy día muy conflictiva, y que supone la destrucción de la isla de Thera (actual Santorini) y que tuvo efectos devastadores en la economía del Egeo. Se inicia así el declive de la cultura minoica, en favor de la floreciente civilización micénica que se había ido desarrollando.

Podemos decir que aproximadamente desde 1600 a.C. hasta el 1100 a.C. tiene lugar el auge de la cultura micénica, que va a expandir su influencia hasta las islas Cícladas y Creta. El periodo micénico se caracteriza por una mayor inestabilidad política en comparación con la etapa minoica, aunque no hay duda que se trata de una época floreciente en la que surgen grandes palacios en ciudades como Micenas o Tirinto. Los micénicos tomarán también el relevo en las relaciones comerciales en el Mediterráneo oriental, así como un contacto diplomático con los grandes poderes políticos del momento del Próximo Oriente y por supuesto con la corona egipcia.

El ocaso de la cultura micénica tiene causas complejas y todavía poco claras, aunque sabemos que las llamadas incursiones de los "pueblos del mar", en torno al 1200 a.C., debieron provocar una importante inestabilidad en todo el ámbito egeo. Se daba paso así la llamada "Edad Oscura", un complicado periodo en lo político y lo económico.

Historiografía

Nuestro conocimiento de las culturas del Bronce del Egeo es relativamente reciente, sobre todo si lo comparamos con la antigüedad de los estudios sobre la Grecia Clásica. En el siglo XIX se produce un importante avance en los estudios sobre las culturas minoica y micénica, gracias a los descubrimientos de grandes personajes como Sir Arthur Evans y Heinrich Schliemann. Evans (1851-1941) era un británico imbuido del espíritu romántico de su tiempo, formado en las universidades de Oxford y Gotinga, apasionado por la mitología clásica y arqueólogo amateur. Antes de lanzarse en la aventura cretense, ya había sido nombrado conservador del *Ashmolean Museum* de Oxford. Evans comenzó las excavaciones en el yacimiento de Cnosos en 1900, una vez adquirida la colina, que pudo sufragar gracias a su fortuna, descubriendo los restos de un gran palacio. Se cree que la pretensión del británico era desentrañar la leyenda del rey Minos y su laberinto. Sus hallazgos le permitieron establecer la existencia de una civilización en el segundo milenio antes de Cristo, que denominó minoica en referencia al mítico rey Minos. Los estudios de Evans revelaron una civilización sofisticada, que fue capaz de construir grandes palacios monumentales, carentes de defensas y adornados por bellas pinturas murales. Sus métodos arqueológicos fueron bastante precisos para la época, si bien hoy día se cuestionan algunas de sus interpretaciones. Los trabajos de Evans pondrían las bases de la arqueología cretense y se plasmarían en una ingente publicación de varios volúmenes titulada "El Palacio de Minos".

Por su parte Heinrich Schliemann (1822-1890) ya había llevado a cabo importantes descubrimientos, guiado por los relatos de los poemas de Homero, que pondrían las bases de nuestro conocimiento del arte y las culturas del Egeo. Schliemann, de origen alemán, es conocido por sus excavaciones en la ciudad de Hisarlik, donde localizó la antigua Troya de los poemas homéricos. Además sus trabajos se centraron en Micenas, Tirinto y Orcómeno, buscando las pruebas de la existencia de la realidad histórica que describía la Ilíada, y sentando las bases de la arqueología del mundo prehelénico.

Antecedentes: la cultura cicládica

Si bien el estudio del arte del Egeo suele centrarse en las culturas minoica y micénica debido a la importancia de sus manifestaciones artísticas, no queremos dejar de mencionar brevemente la destacada cultura cicládica que se desarrolla en una etapa muy temprana. Las Cícladas son un grupo de 30 islas y numerosas isletas en la zona suroeste del mar Egeo, en las que floreció la llamada Cultura Cicládica Antigua en el III milenio a.C. (*circa* del 3200 al 2300 a.C.). Su estratégica situación en la vía de comunicación con el Próximo Oriente debió determinar la llegada de influencias tecnológicas y artís-

ticas, unido al hecho de que las Cícladas son particularmente ricas en recursos naturales, como plata, cobre, plomo, obsidiana, mármol, etc. Los habitantes de las Cícladas pronto establecieron un importante comercio de estos recursos con la Creta minoica, la Grecia continental y con Asia Menor.

A finales del siglo XIX se inicia el conocimiento del mundo cicládico, gracias a las excavaciones de cementerios con ricos ajuares o la excavación de Duncan Mackenzie del asentamiento de Philakopi, en la isla de Melos. En lo referente al arte, destaca sobre todo la producción de vasos de piedra y de esculturas en piedra de diverso tamaño, así como objetos de metalurgia. La espiral será sin duda el elemento ornamental preferido del arte cicládico en vasos cerámicos y en objetos de bronce.

Figura 2. Figurita cicládica femenina en mármol, Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

Sin duda lo más conocido del arte cicládico son las figuras de mármol finamente pulidas, que solían estar pintadas con pigmentos rojos o azules de origen mineral. Se trata de esculturas con formas humanas, femeninas en su mayor parte, con formas simples, cuidadas proporciones y un rostro esquemático (Fig. 2). Muy características son las figuras de mujeres con los brazos cruzados horizontalmente bajo el pecho, con el pubis indicado con un triángulo, y en ocasiones vientre abombado, lo que sugiere una vinculación con la idea de fertilidad. El significado y función de estas figuras continúa siendo un enigma, pero es muy probable un simbolismo de fecundidad, y quizás podrían representar una diosa de la fertilidad. Fuera cual fuera su función, es innegable que las figuras cicládicas constituyen uno de los ejemplos más tempranos de la maestría de los escultores del Egeo del periodo del Bronce, cuyo influjo es patente en el posterior arte minoico y micénico.

Tema 1

EL ARTE DEL MUNDO MINOICO (*CIRCA* 2000-1500 A.C.): EL BRONCE MEDIO Y LOS INICIOS DEL BRONCE RECIENTE EN EL EGEO

Inmaculada Vivas Sainz

Esquema de contenidos

1. Arquitectura.
   1.1. Los palacios de la Creta minoica.
      1.1.1. Surgimiento y características de los palacios minoicos.
         1.1.1.1. Los antiguos primeros palacios de la Creta minoica.
         1.1.1.2. Los nuevos o segundos palacios de la Creta minoica.
      1.1.2. El complejo palacial de Cnosos.
      1.1.3. El palacio de Zakro y otras construcciones.
   1.2. Arquitectura funeraria y religiosa.
2. Artes figurativas.
   2.1. La pintura mural minoica.
      2.1.1. Técnicas y rasgos generales de la pintura mural minoica.
      2.1.2. Temáticas y ejemplos de los frescos minoicos.
      2.1.3. La pintura cicládica: los frescos de Akrotiri (Thera).
      2.1.4. La difusión de los frescos minoicos en el Levante: ¿artistas itinerantes?
   2.2. La cerámica minoica.
   2.3. Las artes decorativas.

Nuestro conocimiento sobre el arte minoico va unido a la figura de Sir Arthur Evans, quien descubrió en la colina de Cnosos unas complejas construcciones palaciales que relacionó con el legendario palacio del rey Minos, acuñando el término "minoico" para referirse a esta cultura del Bronce en Creta. Como ya mencionamos anteriormente, Evans estableció el esquema cronológico tripartito de Minoico Antiguo, Medio y Reciente basado en la clasificación cerámica. Este sistema convive con la cronología más reciente basada en los periodos palaciales, pudiendo distinguir el periodo Prepalacial, el de los Primeros, Segundos, Terceros Palacios, y por último el periodo Postpalacial. Pese a ello, no existe un verdadero consenso en los estudios del Egeo sobre la terminología y los límites cronológicos exactos de cada periodo.

Debemos tener en cuenta que cuando se produce el ocaso de la cultura minoica y Creta es ocupada por los micénicos, éstos van a asimilar muchos elementos del mundo minoico, por lo que en ocasiones existe continuidad en los elementos artísticos. A lo largo de las siguientes páginas analizaremos de modo sintético las aportaciones más representativas del arte minoico, destacando por un lado su arquitectura y por otro las artes figurativas.

1. Arquitectura

1.1. *Los palacios de la Creta minoica*

1.1.1. *Surgimiento y características de los palacios minoicos*

Durante el Bronce Medio, periodo en el que las relaciones con Egipto y el Levante mediterráneo comienzan a adquirir relevancia, surgen en Creta los primeros palacios. Su aparición se ha intentado explicar desde hace décadas, y probablemente sean fruto de un conjunto de distintos factores, entre los que cabe destacar el deseo de la élite dirigente de emular las expresiones de poder del Próximo Oriente en un intento de equipararse a ellas aunque a diferencia de lo que sucede en Egipto, tanto en esta época como en las posteriores hasta la época de dominación micénica de Creta, no hay evidencia de la existencia de una verdadera familia real en la sociedad minoica. De modo paralelo al desarrollo arquitectónico de los palacios en base a nuevas funciones, se adoptaron diversas características próximo-orientales como el uso de la escritura y de los sellos para fines administrativos. En la Creta de la Edad del Bronce se atestiguan varios sistemas de escritura, que se desarrollan de modo progresivo: primero la escritura jeroglífica (de carácter pictográfico y sin descifrar), el Lineal A (que permanece sin descifrar en gran medida) y el Lineal B (en el que cada símbolo representa una sílaba y que ha sido descifrado). Estos siste-

mas se documentan sobre todo en tablillas de barro, que contienen información básicamente administrativa.

El término "palacio" y su interpretación de la residencia de un rey se remonta a la época de Arthur Evans, condicionado por su tiempo y por la mitología griega. Hoy día se considera que centros como Cnosos o Malia son mucho más que la residencia de la élite, y quizás sea más preciso hablar de ciudades-palacios, ya que se trata de unidades con un importante papel económico, además de político y religioso. Los palacios minoicos eran además centros donde transcurría la vida social dentro de un área urbana bastante amplia, de modo que el palacio se convierte en el símbolo de la clase dirigente cretense. Dada la ausencia de fortificaciones en los complejos palaciales minoicos, podemos suponer que era la flota la encargada de la defensa. Tradicionalmente se consideraba que existían sólo cuatro palacios minoicos, Cnosos, Malia, Festos y Zacro, aunque recientemente se han encontrado edificios palaciales en Petras o en Monastiraki. Por otro lado, existen asentamientos de menor tamaño en otros lugares de Creta como Hagia Triada, Kommos o Archanes, en los que encontramos edificios de menor monumentalidad pero que en ocasiones comparten rasgos con los grandes palacios, como la presencia de varios patios.

Es difícil establecer de modo exacto los elementos de los palacios minoicos ya que existen variedades regionales en cuanto a tamaño y a morfología, pero podemos apuntar varias características generales. El palacio, orientado normalmente de norte a sur, suele ubicarse en la zona alta de una suave colina, donde se edifica escalonadamente alrededor de él, aprovechando la pendiente de la colina, como por ejemplo en el caso del palacio de Cnosos (Fig. 1). Su configuración responde a las distintas necesidades y funciones, de modo que hay zonas de uso administrativo y palacial, zonas de talleres, áreas de reunión y representación, áreas de almacenamiento para los productos agrícolas, zonas residenciales, áreas ceremoniales y religiosas, etc. El elemento más importante del palacio minoico es el patio central de forma rectangular, que es el eje vertebrador, pues en torno a ese patio se organizan las estancias, y además tiene la función de ser lugar de recepción y reunión. Debido al desnivel del terreno existían varios niveles en los edificios, y se hacían largas escaleras para acceder de un lugar a otro (Fig. 2), además de corredores y galerías. Destaca la existencia de los llamados "pozos de luz", que eran huecos o pequeños patios creados para dar ventilación y luz a habitaciones sin luz exterior, las cuales eran el resultado de las remodelaciones de los palacios. Además, pueden encontrarse patios anexos que se ubican en el exterior de los palacios, con diversas funciones, así como caminos de acceso o vías procesionales que permitían llegar a las distintas zonas del palacio. Suelen tener también un patio en la zona oeste con una función pública, en el que se encontraron fosas recubiertas de piedra dispuestas de modo alineado llamadas *koulouras* (quizás una especie de silos).

Figura 1. *Vista general de las ruinas del Palacio de Cnosos, Creta.*

Figura 2. *Gran escalera del Palacio de Cnosos, Creta.*

Llama la atención la ausencia de edificios con grandes fachadas monumentales salvo en el patio central, lo que se debe a la habitual superposición y añadidura de espacios en el palacio. Es notable el uso de la columna como soporte que se emplea de modo extensivo en el patio central, y que solían estar policromadas. La columna cretense es muy característica, tiene un fuste tronco-cónico sobre una basa, y encima del fuste se levantaba un grueso capitel y encima de éste una moldura sobre la cual se apoyaba la viga correspondiente. Del mismo modo, se embellecían los muros de algunas estancias con relieves estucados y con pinturas al fresco, sobre todo las zonas de representación y las vías procesionales. Esos frescos minoicos comprenden una gran variedad temática y destacan por la maestría de su ejecución. Algunos de los edificios contaban también con elementos ornamentales como los llamados "cuernos de consagración".

Los elementos constructivos son sencillos, en algunos edificios encontramos elaborados muros de sillería, aunque muchos muros solían estar construidos con bloques de piedras regulares unidos con argamasa y pequeñas piedras, así como de ladrillo en las plantas superiores, y reforzados con madera. Esto hacía que las paredes fueran sólidas, pero a la vez elásticas ya que los movimientos sísmicos eran relativamente frecuentes en la zona. Los suelos de los palacios estaban pavimentados con losas cerámicas y las cubiertas eran techos planos, con una terraza con tierra batida que permitía que el agua de la lluvia desaguara a través de canalones, y también desarrollaron estructuras que canalizaban el agua para baños y drenajes.

Pese a la imagen que Arthur Evans nos transmitió sobre el carácter caótico del palacio de Cnosos, en realidad los palacios minoicos son construcciones bien definidas, que responden a una planificación previa ejecutada con mayor o menor pericia según los casos. Se atestigua además la utilización de una unidad de medida fija, que revela el desarrollo de la técnica de los arquitectos minoicos.

1.1.1.1. Los antiguos palacios de la Creta minoica

En torno al 1900 a.C. se comienzan a construir en Creta varios palacios de dimensiones monumentales, habiéndose excavado por ejemplo los de Cnosos, Malia, Festos y Petras. Se trata de construcciones monumentales que implican la existencia de una planificación, de artesanos especializados, de una organización de materiales y de mano de obra, además de un alto nivel de complejidad social basada en los excedentes agrícolas. Este tipo de estructura arquitectónica monumental inspira poder, permanencia y estatus social, y es reflejo de la élite minoica del momento.

Lamentablemente las reparaciones y reconstrucciones llevadas a cabo en los palacios minoicos restringen nuestro conocimiento de la apariencia exac-

ta de los primeros palacios. Se trata de edificios con un gran patio central de forma rectangular orientado de norte a sur, además de patios pavimentados en la zona oeste y calzadas elevadas con un probable uso procesional. Una curiosa característica es la presencia de fachadas con leves entrantes y salientes que crean un juego de luces y sombras (un elemento con una posible influencia oriental), que se atestiguan en los edificios de los patios ubicados en la zona oeste de los palacios, que probablemente servían de lugares de reunión. Los primeros palacios sufrieron importantes daños y destrucciones en torno al 1700 a.C., probablemente debido a terremotos, muy frecuentes en la zona. Algunos de los palacios fueron remodelados en esa fecha, y se construyeron otros nuevos palacios así como "villas palaciales" de menor tamaño.

Cabe destacar en primer lugar el palacio de Malia, cuya planta nos permite conocer la estructura de esos primeros palacios (Fig. 3). Pese a las reconstrucciones del complejo hacia el año 1700 a.C., y después en la mitad del siglo XV a.C., la disposición original del primer palacio se conservó sin grandes cambios. El gran asentamiento de Malia está situado en una fértil llanura ideal para el cultivo que se extiende en la costa norte de la isla, muy cerca

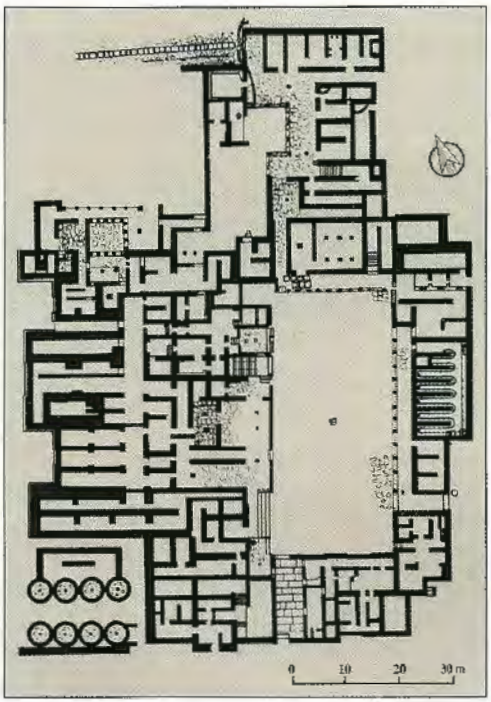


Figura 3. *Planta del complejo palacial de Malia, Creta.*

del mar. Allí encontramos un gran conjunto palacial con una superficie de unos 7.500 metros cuadrados según los estudios más recientes, rodeado de barrios y casas. El palacio se ubica en el centro del asentamiento sobre una pequeña atalaya rocosa, y se han encontrados restos de construcciones previas al antiguo palacio, si bien de tamaño modesto.

La planta del palacio de Malia nos revela una planificación previa, en la que destaca un gran patio central con algunos de sus lados porticados con pilares y columnas, un espacio abierto con un inusual altar ceremonial en su centro destinado a la realización de ofrendas. En el lado este del patio central se ubicaba un pórtico de pilares que daba acceso a la entrada oriental del palacio. Existían además gran cantidad de espacios dedicados al almacenamiento así como talleres, por ejemplo en la zona este se ubican grandes tinajas cerámicas sustentadas y una red de canales probablemente destinada a la fabricación de vino y de aceite, productos cretenses por excelencia. Del mismo modo, los excedentes agrícolas de cereal se almacenaban en los ocho grandes silos de la zona sur del palacio, y sugieren una función agrícola para el asentamiento de Malia.

El palacio de Malia tenía dos plantas y el acceso principal se hacía por el patio pavimentado de la zona oeste a través de una vía procesional. En el área norte se encontraba la zona residencial, que incluía en una pila o bañera lustral, probablemente relacionada con un culto ritual con agua. Tras el pórtico norte del patio central se ubicaba una gran sala hipóstila con un techo sustentado por seis columnas, cuya función no está clara aunque quizás fuera la antesala para el espacio ubicado en el piso superior, que era una sala para banquetes o recepciones. Cabe destacar en la zona oeste del patio central una cripta hipóstila descubierta más recientemente, una sala con dos pilares precedida por una antecámara, con un uso de culto religioso. Otro elemento llamativo era la escalera monumental ubicada en el extremo noroeste del patio central, y que conducía a la parte superior del palacio, dando acceso al edificio que se denomina *loggia* y que servía como espacio ceremonial para los gobernantes.

El palacio de Festos, con sus 8.300 metros estimados de extensión, es otro excelente ejemplo de la estructura de los primeros palacios, con una orientación norte-sur (Fig. 4). Se ubicaba en una colina que tuvo que ser nivelada en tres grandes terrazas para poder albergar este complejo palacial, y debido a ese desnivel del terreno existían múltiples niveles comunicados por escaleras. Parte del palacio se ha perdido debido al derrumbe y la erosión, pero pueden apreciarse varios elementos importantes, como el gran patio central pavimentado en piedra, que coexistía con varios patios exteriores. Mencionaremos el patio oeste y la zona teatral anexa, en la que encontramos nueve escalones en los que el pueblo se sentaba para contemplar las ceremonias o los ritos religiosos. Parece que el acceso principal estaba en el patio oeste en el periodo Neopalacial, presidido por una impresionante escalera que daba paso a un edi-

ficio monumental que sirve de entrada que denominamos "propileos", con una fachada con entrantes y salientes. Justo al sur de los propileos estaba la zona de almacenaje de productos, mientras que el ala nordeste del palacio albergaba los talleres de artesanos, y por último, la zona residencial se ubicaba en el ala norte del palacio.

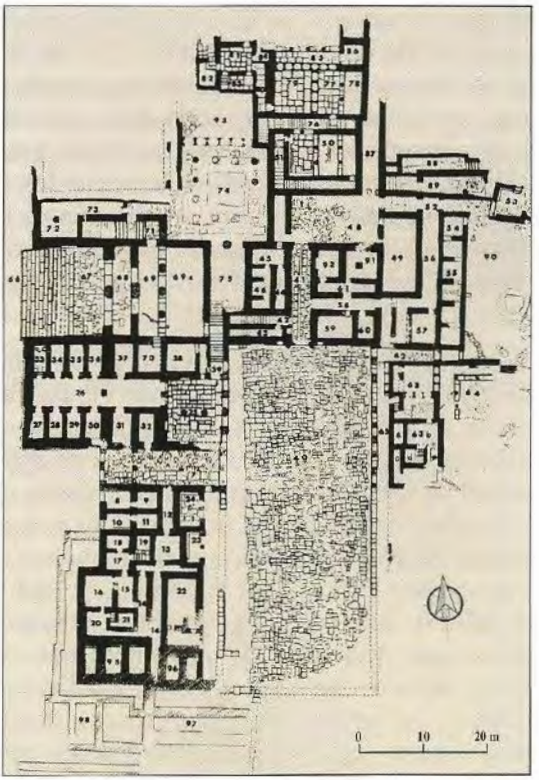


Figura 4. *Planta del complejo palacial de Festos, Creta.*

Se cree que la zona oeste del patio central cumplía con la función religiosa y de culto, como se deduce de hallazgos de salas para ofrendas y un pequeño santuario con bancos para sentarse. Pese a su gran tamaño, los datos arqueológicos revelan que Festos fue perdiendo progresivamente importancia en favor de otros centros palaciales cretenses. Además este lugar es conocido porque allí fue hallado el denominado disco de Festos, un disco de terracota con escritura jeroglífica dispuesta en espiral, el llamado jeroglífico minoico, que hasta la fecha permanece sin descifrar.

1.1.1.2. Los nuevos o segundos palacios de la Creta minoica

El final del periodo de los primeros palacios y la destrucción de los mismos en torno al 1700 a.C., han sido atribuidos tradicionalmente a un fuerte terremoto (aunque otros factores como los enfrentamientos bélicos no pueden descartarse totalmente). Del estudio de la disposición y la planta de los segundos palacios minoicos levantados en Cnosos, Festos, Malia y Zakro parece deducirse que fueron inicialmente diseñados por un mismo equipo de profesionales, aunque su construcción fue realizada con mayor o menor destreza. En base a la existencia de una planta similar a la del palacio de Cnosos en el resto de los palacios, podría deducirse una preponderancia de este palacio. La etapa de los nuevos palacios, comprendida entre el 1700 a.C. y el 1480-1450 a.C., es un momento de esplendor no sólo en lo económico, sino también a nivel artístico y social, y además representa el auge de las relaciones con el exterior, pudiendo estar vinculada con la existencia de una élite en Cnosos con un papel administrativo, político y religioso.

1.1.2. *El complejo palacial de Cnosos*

Sin duda el más conocido de los centros palaciales cretenses es Cnosos, cuyos restos fueron excavados por Arthur Evans a partir de 1900. Este palacio se ubica en la zona central norte de Creta, muy cerca de la costa, y es uno de los lugares con la ocupación humana más antigua en la isla. Durante el periodo del Minoico Medio IIA el palacio ya tenía una extensión de 10.000 metros cuadrados, teniendo en cuenta sólo su planta baja, y llegó a ocupar una extensión de casi 17.500 metros. La mayor parte del complejo fue excavado por Evans a inicios del siglo XX, con una rapidez y métodos que hoy día se cuestionan. Tras las primeras campañas, se inicia la reconstrucción de edificios para consolidar las estructuras sacadas a la luz, aunque en muchas ocasiones la interpretación de los espacios y sus funciones son un tanto libres. Cnosos es un complejísimo yacimiento, debido al largo periodo de tiempo de ocupación, la complejidad de sus estructuras, las diversas destrucciones sufridas y la dificultad de interpretar la evidencia arqueológica, además de las cuestionadas reconstrucciones de Evans. Las ruinas que se pueden visitar hoy día corresponden en gran medida a los restos del segundo palacio, y aunque a primera vista pueda parecer un espacio caótico y laberíntico, responde a una planificación cuidadosa (Fig. 1).

A diferencia de lo que sucede en otros palacios como Festos, el palacio de Cnosos parece ser un gran proyecto que se desarrolla durante varias generaciones y aunque se constatan destrucciones, el antiguo palacio no fue nivelado y reemplazado por uno nuevo construido encima. Parece que en el periodo de Minoico Medio III el antiguo palacio sí sufrió grandes daños y fue reconstrui-

do en gran medida, incorporando nuevos elementos arquitectónicos con un carácter muy distintivo. El Palacio Principal de Cnosos es el más grande de los palacios minoicos, con cuatro alas que se organizan en torno a un gran patio central de orientación norte-sur, y que incluyen las zonas residenciales de la élite, talleres, almacenes, altares, salas para recepción y banquetes, y la llamada sala del trono (Fig. 5). Además de este gran palacio, existen otras construcciones en el yacimiento como el Pequeño Palacio, la Villa Real, la Casa del Alto Sacerdote, la Tumba-Santuario Real al sur del palacio, o la Vía Procesional.

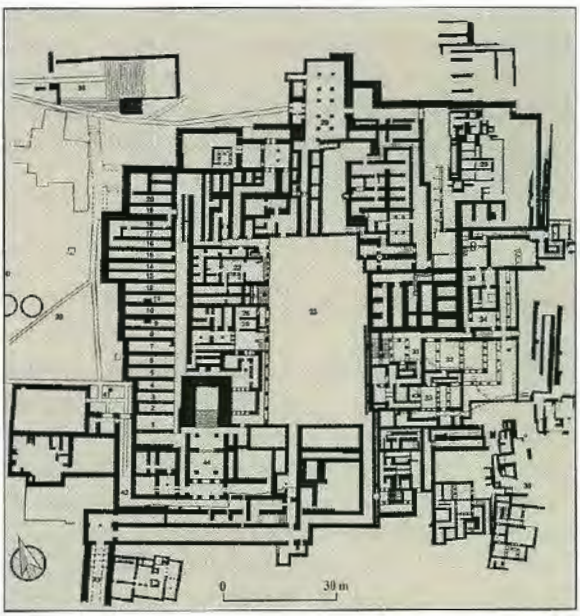


Figura 5. *Planta del complejo palacial de Cnosos, Creta.*

Dentro del Palacio Principal de Cnosos destaca el patio central porticado de forma rectangular con unas dimensiones de unos 50 x 30 metros, rodeado de edificios con una cierta regularidad en sus fachadas, a pesar de la yuxtaposición de estancias con diverso uso y de las distintas alturas de las construcciones. Al patio central puede accederse desde el norte y desde el sur, pero probablemente la entrada principal estaba en la esquina suroeste. En esa zona suroeste el visitante encontraría el pórtico oeste, decorado con un fresco del salto del toro, que consiste en un pórtico cuadrado con una columna central que se abría a una sala anexa. Se continuaba por un estrecho corredor en ángulo, denominado Vía de las Procesiones, decorado con temática de figuras oferentes. A mitad de camino, el corredor daba acceso a una gran entrada con una

escalera monumental, conjunto que se denomina Propileos Sur que estaba decorado con frescos de tema procesional (Fig. 6), como por ejemplo un hombre portando un ritón o vaso de libaciones, conocido como el Copero Real. La vía procesional continúa hacia la llamada zona teatral, un área que consiste en una plataforma en ángulo recto con grandes escalones a modo de grada, con una forma similar a los posteriores teatros, que de acuerdo con Evans pudo ser utilizada para representaciones o celebraciones. En esta zona oeste del palacio mencionaremos también las galerías porticadas que llevan de la zona teatral al interior del complejo, que tienen una rica decoración de frescos y de relieves de estuco decorados, con motivos de toros, como por ejemplo la gran cabeza de un toro pintado en rojo.

Figura 6. *Propileos Sur decorado con temas procesionales, Palacio de Cnosos.*

El ala oeste del palacio, dedicada principalmente a zonas de representación y a almacenes, es muy compleja y contiene importantes estructuras. El importante patio oeste destaca por la llamada fachada oriental, construida con grandes bloques sobre un plinto, y que tiene una disposición de entrantes y salientes. Durante el periodo del antiguo palacio en este patio oeste se ubicaban los *koulouras*, grandes fosas excavadas en el suelo con una probable función de almacenaje (especie de silos), que fueron posteriormente selladas.

Gran parte del ala oriental del palacio estaba dedicada en su planta baja a espacios de culto o santuarios y a lugares de almacenaje. Esos almacenes orientales, consistían en una serie de estrechas salas con gigantescos *pithoi*, grandes vasijas para almacenar líquidos, algunas de las cuales se hallaron *in situ*. El gran espacio con una función de almacenamiento implica un asentamiento próspero con una numerosa población. Pero quizás el edificio más conocido del ala oriental sea el llamado Salón del trono, descubierto por Evans (Fig. 7). Se trata de una sala con un techo bajo y sin ventanas con un ambiente oscuro e intimista, que estaba comunicada con el patio central mediante una antesala. El salón del trono estaba embellecido por frescos con grifos, animales mitológicos protectores asociados al poder y a la divinidad. La estancia estaba presidida por un trono de alabastro, a cuyos lados se disponía un banco corrido. Existían dos salidas desde la sala del trono, una conducía a un conjunto de nueve estancias, y la otra a espacios de almacenaje. Algunos autores creen que la sala del trono no era utilizada por un supuesto gobernante, sino que su función pudo ser religiosa, realizándose allí una celebración del nacimiento de una diosa de las serpientes, encarnada por una sacerdotisa. En cualquier caso, la sala del trono y sus salas anexas suponen un elemento arquitectónico único, sólo atestiguado en el palacio de Cnosos. Hacia el sur, muy cerca del salón del trono y a continuación de la gran escalera, se halla un altar tripartito, una especie de capilla con una fachada dividida en tres cuerpos y con columnas entre

Figura 7. *Salón del trono del Palacio de Cnosos.*

ellos. El cuerpo central de la capilla era más elevado, y el aspecto general del altar o santuario se ha reconstruido en base a representaciones en sellos minoicos. Curiosamente en las salas anexas al santuario, que suelen denominarse almacenes del templo, al ser espacios destinados al almacenaje de ofrendas, se hallaron objetos como vasos cerámicos y objetos valiosos, entre los que destacan las figuras de la Diosa de las serpientes.

En la zona norte cabe destacar un importante edificio, la llamada sala de los pilares, una habitación hipóstila de gran tamaño con diez pilares cuadrangulares de la que partía un pasillo hacia el patio central. En esta sala hipóstila se encontraron un gran número de tablillas de barro incisas, lo que sugiere un uso administrativo del espacio. Es probable, dado el tamaño de los pilares, que encima de la sala hipóstila existiese una planta superior.

Por su parte la zona este del palacio albergaba distintos espacios que Evans interpretó como residenciales, a los que se accedía por la denominada Gran Escalera (Fig. 2) adornada por columnas, que fue reconstruida por Evans de manera un tanto libre. Una serie corredores, salas espaciosas y pequeñas habitaciones están conectadas con la escalera, conformando un espacio que pudo haber sido el lugar privado de la clase dirigente de Cnosos. Esta zona residencial pudo tener cinco pisos de altura, y se disponía de manera escalonada adaptándose a la colina. La superposición de espacios en altura hacía necesario el uso de pozos de luz, para dar ventilación a las estancias.

Cabe destacar la zona que Evans bautizó como Apartamentos de la Reina, que incluye el Mégaron de la Reina, una sala dividida por un muro y decorada por frescos con motivos de delfines, espirales y rosetas cuya función no está clara. Al final de la sala se encuentra un espacio con una pila lustral, que Evans interpretó como una zona de baño de la reina, pero que más bien podría tener una función ritual.

También muy importante es la Sala de las Dobles Hachas (decorada con motivos de hachas incisos en los pilares), que se conforma como un espacio muy peculiar desde el punto de vista arquitectónico. La sala está precedida por un pórtico, y consiste en un espacio rectangular, subdividido por un *polythyron* con cuatro puertas, y un pozo de luz al final. El *polythyron* es un sistema de múltiples puertas y pilares de madera, de modo que las puertas pueden quedar abiertas o cerradas en función de las necesidades, y por extensión puede denominarse así a la propia sala. Se cree que el uso de esta sala sería ritual, de modo que el espacio podría quedar en total oscuridad o abierto a la luz al mover las puertas.

Por último mencionaremos las zonas destinadas a la producción artesanal ubicadas en la zona norte, que revelan la importancia comercial de Cnosos y su notable producción artística que la élite demandaba. Encontramos talleres dedicados a la producción cerámica, a la elaboración de sellos, al tallado de piedra y marfil, así como zonas con telares. Sin duda el palacio de Cnosos es

el más complicado e impresionante de los palacios minoicos, cuyas estructuras están sujetas a continuas nuevas interpretaciones.

1.1.3. *El palacio de Zakro y otras construcciones*

El palacio de Zakro es de menores dimensiones comparado con Malia o Cnosos, pero no por ello menos interesante. Es el más aislado de los palacios cretenses, al ubicarse en la costa este de Creta, una localización que revela una importante función comercial, pudiendo haber actuado como un puerto de salida o llegada en las rutas marítimas hacia Próximo Oriente. El palacio, con una superficie de unos 8.000 metros cuadrados, está organizado en torno a un patio central en torno al cual se distribuyen distintos edificios. Parece que la entrada principal estaba en el ala norte, conectando el palacio con el puerto mediante un camino, y desde dicha entrada un corredor escalonado conducía al patio central (Fig. 8). No se atestigua el patio oeste de otros palacios, ni la habitual fachada monumental oeste que daba a dicho patio. La zona oeste se utilizaba para el culto y a la celebración de rituales ceremoniales, y en ella destacan una cripta hipóstila, una pila lustral (quizás para realizar algún tipo de ritual con

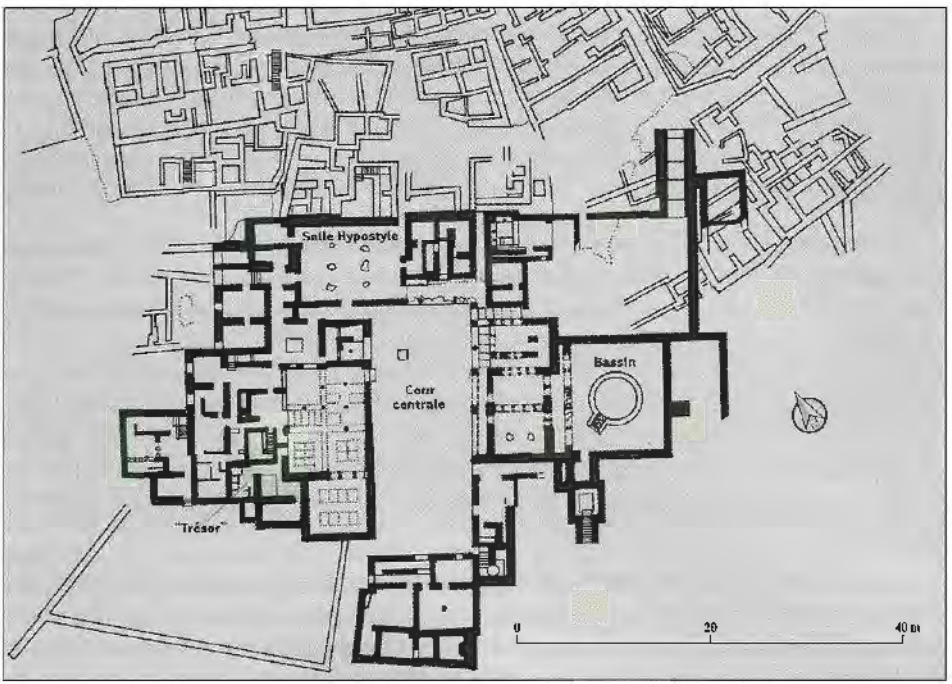


Figura 8. *Planta del complejo palacial de Zakro, Creta.*

agua) y la llamada Sala de Ceremonias. Esta gran sala decorada con frescos estaba dividida por un *polythyron* y tenía un pozo de luz (con una disposición similar a los espacios de Cnosos que hemos analizado), cuya función pudo ser más bien ritual. Probablemente en el ala este se encontraban las dependencias administrativas y las reservadas a la residencia de la élite, aunque en ocasiones la interpretación de las estancias esté marcada por las del palacio de Cnosos en esa misma zona. Otras numerosas áreas se dedicaban a los talleres, para el trabajo de metales, telares, elaboración de perfumes, etc, con un menor espacio dedicado al almacenamiento de productos agrícolas, lo que refuerza la idea de que Zakro era un enclave comercial. El palacio de Zakro estaba separado del resto del asentamiento por un muro divisorio, y alrededor del palacio se disponían casas de tamaño considerable (algunas con hasta 30 habitaciones) dispuestas entre calles pavimentadas, quizás pertenecientes a las clases altas.

Un hallazgo reciente muy interesante para el conocimiento de la arquitectura minoica es un edificio palacial de Petras, yacimiento localizado en la costa norte del extremo oriental de Creta. Se trata de un edificio con un patio central con orientación norte-sur, en el que destaca el ala oeste con una escalera monumental. Lo curioso de este pequeño palacio, de unos 2.800 metros cuadrados, es que el patio carece de ala este, al no hallarse grandes edificaciones en esa zona. En la construcción del palacio se utilizaron bloques de piedra tallados, combinaciones de pilares y columnas, así como decoración con frescos.

Otros edificios encontrados en Creta con cierto carácter palacial son los de Archanes, Kommos, Monastiraki o Galatas, así como Hagia Triada o Gurnia. Muchos de ellos imitan la estructura palacial en menor escala, como Gurnia, que es una especie de palacio a pequeña escala, con la particularidad de que en este complejo apenas hay espacio para un patio central, y el patio de más extensión se ubica en el exterior en la zona sur. En Gurnia se atestiguan elementos característicos palaciales, como una fachada oeste con orientación norte-sur, edificios con dos alturas, una pequeña zona con escalones de posible función ceremonial o teatral, así como zonas de almacenaje.

Cabe mencionar el yacimiento de Hagia Triada, a unos tres kilómetros de distancia del palacio de Festos, donde se ha encontrado una especie de villa palacial que pudo ser una residencia de verano para la élite dirigente de Festos. Esta villa palacial tiene una curiosa forma de "L", de modo que los edificios se disponen sólo en dos lados de un patio, a diferencia de los palacios organizados en torno a un patio central. Pese a su menor escala, en ella encontramos zonas residenciales, santuarios, escaleras, pozos de luz, pórticos y almacenes. En Creta se atestiguan numerosas villas palaciales de este tipo, con edificios de dos alturas, cubiertas planas y terrazas y balcones, que solían estar próximas a los grandes palacios pero no se sabe con seguridad si funcionaban de modo independiente a ellos. Podemos mencionar por ejemplo la villa de Amnisos, donde se han hallado edificios de dos alturas realizados con mampostería y grandes sillares, una sala con *polythyron*, e incluso decoración con frescos.

No podemos dejar de citar algunos ejemplos de arquitectura cicládica, que muestran notable influencia minoica, como los de Kea, Melos y sobre todo Thera. Hagia Irini en la isla de Kea destaca por la llamada Casa A, donde se atestigua el uso de pozos de luz, salas con columnas y un patio. Por su parte en Akrotiri se conservan numerosas casas de varios pisos que se adaptan al terreno, que tienen rasgos claramente minoicos como un plano de organización radial, el uso de sillería de piedra, pilas lustrales, elementos decorativos como los cuernos de consagración y la utilización de muros del tipo *polythyron*. Este yacimiento se encuentra en un excelente estado de conservación, en parte debido a la erupción del volcán de Thera que protegió los restos de las construcciones (Fig. 9). Destaca además la extensa decoración con frescos de temas figurativos de gran belleza y excelente técnica.

Figura 9. *Ruinas de la ciudad de Akrotiri (Thera), Santorini.*

1.2. *Arquitectura funeraria y religiosa*

La religión ocupaba una importante posición en el mundo minoico, pese a que carecemos de textos escritos que nos detallen los nombres de las divinidades o especifiquen los cultos. Aunque en los palacios existían altares y santuarios para las celebraciones religiosas, otros cultos tenían lugar en espacios como cuevas o los santuarios de montaña ubicados en lo alto de colinas o montañas, como por ejemplo el santuario de Juktas cercano a Cnosos, organizado

en dos terrazas con orientación norte-sur. El santuario de Juktas, rodeado de un cerramiento de tipo ciclópeo, era un espacio de culto al aire libre con un gran altar de piedra de casi cinco metros de longitud (Fig. 10). También en el monte Dikte se localiza otro lugar de culto, dispuesto en un lado de la montaña y en la cumbre, donde se halló un santuario del periodo Neopalacial rodeado por un muro rectangular en cuyo interior quizás hubo un pequeño templo tripartito.

Figura 10. *Ruinas del santuario del Monte Juktas, Creta.*

Cabe mencionar también el yacimiento de Anemosfilia, en el extremo norte del monte Juktas, donde se halló un peculiar templo que consiste en un corredor que da paso a tres salas rectangulares dispuestas de modo paralelo, y una antecámara en la que pudieron llevarse a cabo sacrificios rituales.

Por lo que respecta a la arquitectura funeraria, existen varias tipologías de enterramiento. En primer lugar encontramos sencillos enterramientos múltiples excavados en la roca, localizados junto a cuevas, a veces con pequeñas cámaras, que recogen una tradición del final del Neolítico. En otras ocasiones los difuntos se entierran en sencillos pozos o cistas. En algunos enterramientos el cuerpo del difunto se colocaba en una vasija cerámica de gran tamaño (*pithoi*), o en curiosos ataudes de terracota (*larnakes*). Los minoicos se enterraban con ajuar funerario que incluía objetos de uso cotidiano y elementos más elaborados como vasos de piedra.

Los dos tipos de tumbas más significativos de la época cretense son las tumbas-casa y los *tholoi*, albergando ambas enterramientos múltiples. Los *tholoi* o tumbas circulares se levantan en piedra y se caracterizan por una cámara circular de tamaño muy variable (entre cuatro y trece metros). Se trata de una tipología muy difundida en la isla, especialmente en el sur, en la zona de Mesara, que suelen ser reutilizada y reconstruida. Podemos encontrar *tholoi* aislados, en grupos de dos o tres, y también dentro de grandes cementerios. Los restos de muros de los *tholoi* que se conservan apenas tienen hoy día un par de metros de altura como mucho, de modo que no es posible asegurar cómo era su cubrición. El techo parece haber sido techo similar a una falsa cúpula, con muros de piedra de bloques de mayor tamaño en la base. Los muros podrían irse cerrando progresivamente hasta crear una falsa cúpula por aproximación de hiladas, pudiendo ser considerados un antecedente de los *tholoi* micénicos. Sin embargo, algunos autores creen que estas tumbas circulares pudieron tener una cubrición plana hecha con de madera y elementos vegetales. Se accede a la tumba a través de una pequeña entrada, que no suele tener más de un metro de ancho y un metro de altura, y en ocasiones existe una antecámara a la tumba. Podemos citar ejemplos como el *Tholos* B de Phourni con la típica forma circular, (Fig. 11), o el *Tholos* A del mismo lugar, que incluso tiene un largo *dromos* o corredor de da acceso al enterramiento. En el cementerio de Platanos se hallaron tres tumbas circulares, *Tholos* A, *Tholos* B y *Tholos Gamma*, desta-

Figura 11. *Tholos B del cementerio de Phourni, Creta.*

cando el *Tholos* A con un diámetro interior de trece metros y una antecámara. El yacimiento de Archanes tiene también excelentes ejemplos de tumbas circulares, con *tholoi* de gran tamaño que presentan un *dromos* o corredor de acceso, como los posteriores *tholoi* de época micénica.

Por su parte las llamadas tumbas-casa o tumbas-edificio representan una tradición del este de Creta, que se remonta al Neolítico. Son estructuras de forma rectangular con varias habitaciones, en ocasiones incluso decoradas con frescos, y en una de ellas es donde se realizarían los distintos ritos funerarios. En base a su similitud con la arquitectura doméstica se cree que son una especie de "casa de los muertos", aunque con fuertes cimientos por el deseo de levantar un enterramiento que perdurase. El tejado era plano realizado con vigas de madera y con elementos vegetales mezclados con barro que se recubrían de enlucido. La complejidad de las tumbas-casa es variable, pero solían contener una sala para depositar los cuerpos, otra para el ajuar y otra con un altar para realizar los rituales funerarios. El ejemplo de tumba-casa más monumental lo tenemos en Chrysolakos, en Malia, con unas dimensiones de 38 por 29 metros y una serie de cámaras rectangulares en la parte oeste y estancias para el culto en el sur y el este.

Destacaremos por último dos enterramientos procedentes de Cnosos, en primer lugar la famosa "tumba real" o tumba de Isópata, excavada por Evans, pero sobre todo la "tumba-templo". La llamada "tumba-templo" consiste en una estructura de dos pisos a la que se accede por un patio pavimentado. El piso inferior se basaba en una cámara rectangular excavada en la roca y tenía un pilar en un extremo, y estaba precedida de una antecámara con dos pilares. Los muros estaban revestidos de piedra y el suelo pavimentado, lo que haría pensar en una tumba de la élite, pero los ajuares encontrados son sencillos. La "tumba-templo" de Cnosos se remataba con una estancia de culto en la planta superior, justo encima de la antecámara.

2. Artes figurativas

2.1. *La pintura mural minoica*

2.1.1. *Técnicas y rasgos generales de la pintura mural minoica*

En el Egeo de la Edad del Bronce se utilizaban distintas técnicas a la hora de realizar una pintura mural, entre las que destaca la técnica del *buon fresco*, en la cual los colores al agua (tipo acuarelas) son aplicados sobre un enlucido de cal fresco, el cual une los pigmentos químicamente, de modo que el artis-

ta debía trabajar rápidamente antes de que el enlucido se secara. La técnica del fresco difiere de la pintura al temple que se empleaba en el Egipto antiguo, en la cual los pigmentos se mezclan con algún material aglutinante, y son aplicados sobre una base de enlucido seco de cal. En la técnica al temple los colores obtienen una riqueza añadida, y el artista puede dedicar un tiempo ilimitado a su trabajo, frente a la técnica minoica del fresco que exige rapidez en la ejecución, ya que los pigmentos se absorben conforme en enlucido se va secando. Otro posible método combinado para realizar pinturas es el de *fresco secco*, donde los colores de acuarela se mezclan con cal y son aplicados a la superficie de una pared seca. Para la realización de los frescos minoicos se aplicaban varias capas de estuco pulidas con cantos rodados, y en la última capa se realizaba la pintura antes de que la cal se secase. En ocasiones encontramos relieves de estuco pintados, que se realizaban mediante el modelado previo de las capas de estuco, como sucede por ejemplo en los relieves en forma de toros de Cnosos.

Los orígenes de la técnica del fresco pueden estar en la decoración de edificios que se cubrían con una capa de enlucido de caliza mezclado con arcilla al que se añadían pigmentos rojos o a veces negros. Con la construcción de los primeros palacios minoicos se perfecciona la técnica del fresco que ya se realiza sobre un fino enlucido de cal y con pigmentos más variados, con dibujos abstractos y que imitan la piedra. Las primeras evidencias de pintura figurativa las tenemos en Cnosos en el Minoico Medio IIIA, que incluyen temas de naturaleza, toros, o espirales. Se desconocen los motivos para la aparición de la pintura figurativa en Creta, aunque la élite y los artistas minoicos pudieron estar influidos por las tradiciones artísticas de Próximo Oriente y de Egipto. En los sellos minoicos y en la cerámica ya existía un variado repertorio iconográfico, que junto con la influencia de modelos foráneos, pudo servir de base para la aparición de la pintura monumental minoica. Sólo existe un ejemplo destacado de arte mueble decorado con pintura, el llamado Sarcófago de Hagia Triada realizado en piedra, con una detallada escena de culto funerario, con figuras delicadas y solemnes. La pintura minoica tiene algunas semejanzas con la egipcia en cuanto a las convenciones de color, empleando el rojo para la piel de los hombres y el blanco para las mujeres. Las figuras masculinas son más ágiles y atléticas, con una característica "cintura de avispa" que contrasta con los desarrollados hombros, representándose sin barba y frecuentemente con un peinado de largos rizos de cabello oscuro. Las mujeres se representan con atuendos de largas faldas de variados colores, con corsé que deja los pechos al descubierto y con tocados y joyas, probablemente reflejando que estaban participando en rituales y ceremonias religiosas.

Los colores habituales empleados en los frescos minoicos son el rojo, negro, blanco, amarillo, azul y verde, aunque la paleta de colores se va enriqueciendo. Los muros solían dividirse en tres franjas horizontales, ubicándose los temas figurativos en la central mientras que la inferior y la superior eran lisas o con sencillos motivos. En la franja inferior o zócalo podemos encontrar

imitaciones de piedra o de madera. Los vanos, como puertas o ventanas, se enmarcaban con franjas con diseños geométricos en bandas o motivos vegetales o de espirales. También se han hallado frescos como decoración de suelos y de techos.

Destaca la gran variedad en cuanto a la escala de las representaciones, que va desde frescos en miniatura hasta figuras humanas a escala real. Una característica distintiva de los frescos minoicos es su estilo vivo y con gran movimiento, con figuras humanas gráciles, estilo quizás determinado por la necesaria rapidez de ejecución. Llama la atención que las figuras humanas se muestran con la cabeza de perfil, con un peculiar ojo de frente como el que vemos en la pintura del antiguo Egipto. Lo mismo sucede con las representaciones de animales y de naturaleza, de estilo realista, que sugiere que los artistas minoicos eran buenos observadores de la naturaleza, inspirándose en la flora local, aunque se encuentran escenas de riberas de grandes ríos con palmeras quizás tomadas de la iconografía egipcia. Las figuras de animales por ejemplo son muy detallistas, con escenas de leones, gatos, aves, animales marinos, etc., representados con gran movimiento.

2.1.2. *Temáticas y ejemplos de los frescos minoicos*

Sin duda una de las mayores fuentes de información de la pintura mural minoica procede del palacio de Cnosos, que fue un destacado centro de producción artística durante la etapa neopalacial, aunque no el único lugar donde se documentan frescos. En diversas edificaciones cretenses encontramos frescos, como en Amnisos, Archanes, Hagia Triada, Chania, Kommos, Palaikastro o Tylissos. Pero curiosamente los otros grandes palacios como Festos, Malia, Zakro y Galatas tiene pocos ejemplos de frescos figurativos. La pintura minoica tiene su etapa de mayor esplendor en el periodo neopalacial, sobre todo del 1600 al 1480 a.C. aproximadamente, que corresponde con el florecimiento económico del mundo minoico.

Debido a las destrucciones que el palacio de Cnosos sufrió a finales del Minoico Medio y la posterior reconstrucción de extensas zonas, muchas áreas fueron decoradas con nuevos frescos. Los temas decorativos más comunes en este palacio incluyen temas de saltos y de captura de toros (en fresco y relieve de estuco pintado), escenas de boxeo y competición (en su mayoría en relieve), composiciones heráldicas con grifos (en fresco y relieve en estuco pintado) y por último los temas de procesiones y oferentes. Muchos de estos temas son comunes a los frescos y a los relieves en estuco, que se combinan como elementos decorativos. Como ya mencionamos, los temas de naturaleza son también característicos, con escenas de naturaleza como tema principal o como contexto de temas rituales. Hay que hacer hincapié en la importancia de los

frescos para indicar la funcionalidad de los espacios, es decir, ciertos temas se encuentran en espacios con una función religiosa, ritual y ceremonial. Se asume que los frescos de Cnosos reflejan la ideología de la clase dirigente y sus rituales religiosos, aunque paradójicamente no podemos concretar quién formaba parte de esa élite.

Mencionaremos en primer lugar los temas de saltos y de captura de toros, que son muy característicos del palacio de Cnosos. La taurocatapsia o salto de toros se considera un deporte ritual, que quizás estaba asociado a un rito de paso a la edad adulta, y que se documenta sólo en el palacio de Cnosos. Los frescos de saltos de toro representan a atletas que realizan acrobacias saltando de frente o de modo lateral, con figuras gráciles y flexibles, como el panel de saltos de toro en relieve conservado en el Museo de Heraklion (Fig. 12). Otras escenas muestran capturas de toros y figuras de atletas, en fresco o relieve pintado, que nos revelan los vigorosos cuerpos de los minoicos, ataviados con faldellines cortos y un típico peinado de rizos largos, y adornados con brazaletes.

Figura 12. *Fresco con escena de saltos de toro del Palacio de Cnosos, Creta, Museo Arqueológico de Heraklion.*

Las escenas de procesiones muestran una variedad de figuras humanas, como el llamado Fresco de las Procesiones encontrado en el corredor procesional de la zona oeste del palacio. Esta pintura mural se encuentra en estado muy fragmentario, pero la composición que se conserva tiene unos nueve metros de largo e incluye un conjunto de numerosas figuras. Algunas de ellas

son hombres vestidos con faldas de colores, que se muestran en parejas portando elementos como vasos o ritones, por lo que se les denomina en ocasiones coperos reales (Fig. 13). Otras figuras representan a jóvenes con largas túnicas y tocando instrumentos que son conducidos por dos sacerdotisas en una postura de adoración, además de la imagen de una diosa flanqueada por jóvenes que elevan los brazos en señal de adoración.

La mayoría de las figuras humanas que encontramos en los frescos de Cnosos parecen formar parte de escenas religiosas y celebraciones rituales, como el relieve de estuco conocido Príncipe de los Lirios o Rey-sacerdote (Fig. 14). Se trata de un joven vestido con faldellín corto y un elaborado tocado de plumas, representado en fondo rojo con lirios, que podría ser quizás un rey-sacerdote. Recientemente se ha discutido la exactitud de la reconstrucción de Evans de esta figura, ya que los fragmentos encontrados podrían pertenecer a varias figuras humanas.

Figura 13. *Fresco de Cnosos del Copero real, Creta, Museo de Heraklion.*

Figura 14. *Fresco del Príncipe de los lirios de Cnosos, Creta, Museo Arquéológico de Heraklion.*

Cabe mencionar también las numerosas figuras femeninas, como el conocido fresco de "la Parisina" (Fig. 15), hallado en la zona este del palacio de Cnosos, que nos muestra a una dama de la élite. Representa a una mujer de nariz respingona, marcado ojo de perfil y elaborado peinado, a la que Evans apodó así por la similitud de su atuendo con el de las damas de París de principios del siglo XX. La figura se encontró muy fragmentada y sin el contexto del resto de la escena, pero podría ser una diosa (en base al llamado nudo sagrado que tiene en su nuca), formando parte de una escena de ofrendas. Otros ejemplos de figuras femeninas son el Fresco de la Bailarina o las Damas de Azul, así como las que vemos en los frescos en miniatura que muestran mujeres de la élite, a veces junto a grandes multitudes representadas junto a edificios palaciales.

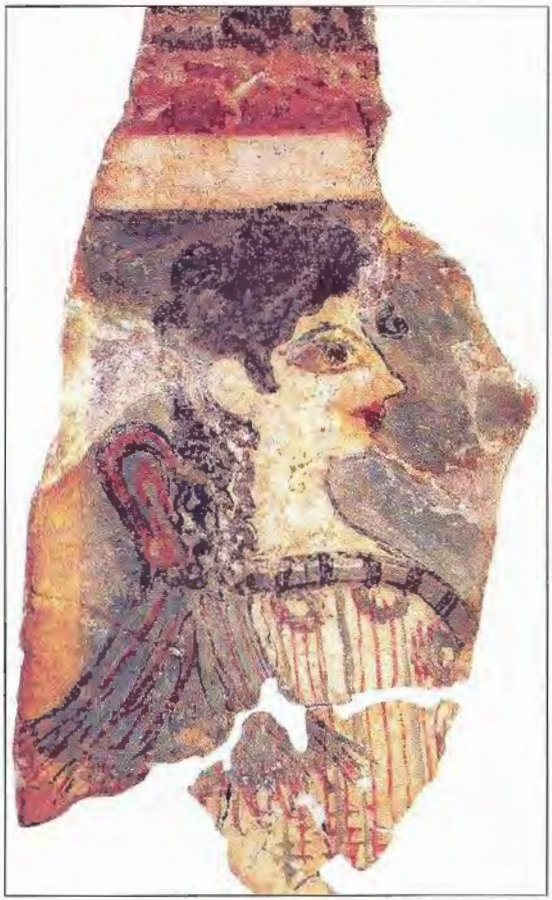


Figura 15. *Fresco de dama minoica conocido como "la Parisina" de Cnosos.*

Las composiciones heráldicas son otro tema habitual en los frescos de Cnosos, destacando sin duda el fresco que decora el Salón del Trono de este palacio (Fig. 7). La escena muestra un gran friso en fondo rojo con una representación de terreno ondulante y plantas, en el que destacan un par de grifos, animales fantásticos con cuerpo de león, grandes alas y cabeza de águila, y otros dos flanqueando la puerta al final de la sala. Destaca el porte solemne de estos animales, con detalles del plumaje que se representa con coloridas espirales. Una pareja de grifos se ubica a los lados de trono, a modo de figuras protectoras, ya que estos animales fantásticos se asocian a las divinidades y a la realeza en el Próximo Oriente y también en el Egeo.

Por último mencionaremos los temas de naturaleza, que incluyen animales marinos como los representados en el llamado Mégaron de la Reina (Fig. 16). Se trata de una colorida escena con grandes delfines que nadan con un fondo marino. Este fresco se encontró en estado fragmentario y se discute actualmente si pudo ubicarse en el suelo de la estancia. Otros frescos nos muestran la naturaleza cretense, como el fresco de las perdices de patas rojas, el fresco de los pájaros azules, o los frescos con monos azules de Cnosos (Fig. 17), que representan a varios monos de color azulado saltando de modo ágil en un entorno de plantas y terreno ondulante, con curiosas representaciones de cantos de río que se apodan "huevos de pascua".

Figura 16. *Mégaron de la Reina, Palacio de Cnosos.*

Figura 17. *Fresco de los monos azules, Palacio de Cnosos.*

Llama la atención que en los frescos minoicos no se documentan temas de guerras o luchas, sino que predominan las temáticas religiosas y vinculadas con ceremonias en las que participaba la élite, lo que ha servido para reforzar la idea de que los minoicos eran un pueblo de carácter pacífico.

Los relieves de estuco pintado son también un importante elemento de la decoración de Cnosos, por ejemplo tenemos relieves de atletas, que quizás participaban en algún tipo de boxeo o en los saltos de toro. También encontramos relieves de toros, que refuerzan la idea que este animal tenía gran importancia en la ideología de la élite minoica.

2.1.3. *La pintura cicládica: los frescos de Akrotiri (Thera)*

Como ya mencionamos anteriormente al hablar de la arquitectura, algunos lugares fuera de Creta presentan una notable influencia minoica, que se hace evidente en el ámbito del arte mural. Las pinturas murales de Akrotitiri son un extenso conjunto de frescos minoicos, donde debió existir una importante escuela de artistas. Los frescos de este lugar se han conservado de modo excepcional gracias a la erupción del volcán de Thera, que cubrió de lava gran parte de la ciudad.

El edificio denominado Xeste 3, una estructura de tipo villa, nos ofrece excelentes frescos con temas de mujeres. Tenemos por ejemplo una diosa sentada junto a imágenes de grifos, que se interpreta como una diosa o señora de los animales, así como frescos de mujeres jóvenes o niñas que recogen azafrán (Fig. 18), o jóvenes mujeres junto a un altar. Otros detalles muestran figuras masculinas de jóvenes y adultos, así como elementos ornamentales como espirales.

Figura 18. *Fresco del edificio Xeste 3, Akrotiri (Thera).*

En la llamada Casa Oeste se encontró un fresco en miniatura de gran tamaño (doce metros de largo) con temas marítimos, en ocasiones denominado Fresco de la Flotilla. Incluye la representación de ciudades costeras con edificios, una procesión de barcos (que quizás representa un festival naútico), y una supuesta batalla marítima. Mencionaremos por ejemplo esa escena de batalla en el mar, que muestra pequeñas embarcaciones y hombres que caen al agua. Muy interesante es la escena de una ciudad costera con edificios de varias alturas, sobre la que vemos un gran río con un paisaje nilótico con palmeras y leones que persiguen ciervos (Fig. 19). Según algunos autores, las escenas recuerdan a los relatos épicos de los poemas homéricos y quizás se inspiran en fuentes literarias perdidas. Destaca sobre todo el gran detallismo en las representaciones de edificios, personas o animales, que revela la gran habilidad de los artistas que realizaron el fresco.

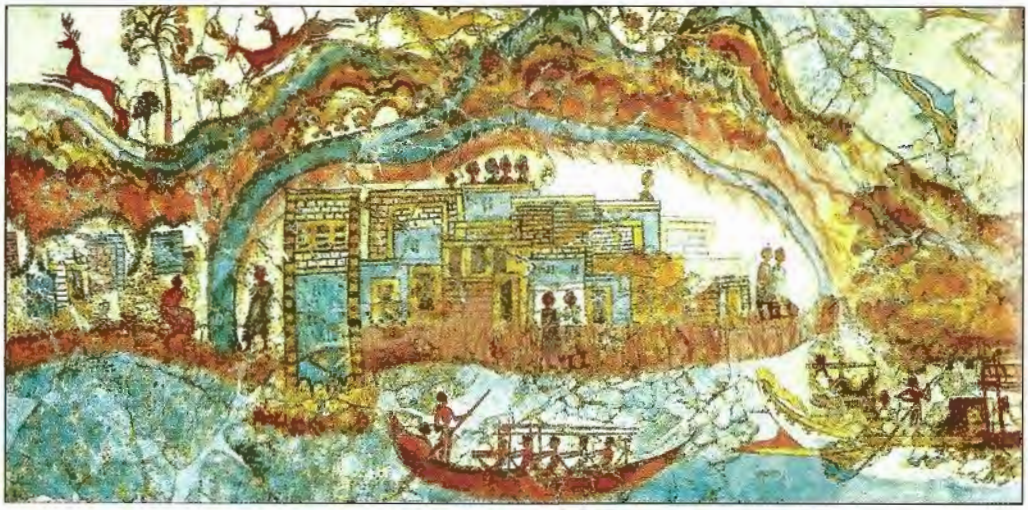


Figura 19. *Fresco de la Casa Oeste, Akrotiri (Thera).*

Otros frescos de la Casa Oeste nos muestran temas similares a los de Cnosos, como la representación de monos en el detallado Fresco de los Monos Azules, un gran panel con monos saltando sobre un fondo de colorido terreno. Parece que los monos tuvieron en el Egeo un papel importante, asociados a los sacerdotes y representados cerca de altares sagrados.

Destaca también el Fresco de la Primavera, que cubría tres paredes de la misma sala, hallado en el edificio Delta (Fig. 20). Representa un paisaje de gran colorido con un terreno ondulante de tres colores (que simboliza rocas volcánicas), con lirios mecidos por el viento, y golondrinas dibujadas de modo muy esquemático. De nuevo la naturaleza es un tema principal en la pintura mural y este fresco podría simbolizar la regeneración de la naturaleza que se produce anualmente con la llegada de la primavera.

Podemos mencionar las representaciones de figuras de niños o jóvenes, que son particularmente frecuentes en Akrotiri. Algunas escenas pueden estar relacionadas con los ritos de paso o de iniciación a la edad adulta. Como ejemplo de imágenes de niños citaremos el conocido fresco de los niños boxeadores, que nos muestra dos jóvenes con la cabeza parcialmente rasurada y un peinado de largos rizos (Fig. 21). Uno de los niños lleva joyas como brazaletes y pulseras, quizás indicando que pertenece a las clases altas de la sociedad. Otra curiosa pintura es la del Fresco del Joven Pescador, con una figura masculina desnuda que porta en cada mano peces ensartados en un hilo. Recientes estudios sobre las pinturas de Thera sugieren que los artistas utilizaron un sistema de cuadrícula basado en el canon egipcio que se ajustaba a las figuras individuales.

Figura 20. *Fresco de la Primavera, Akrotiri (Thera).*

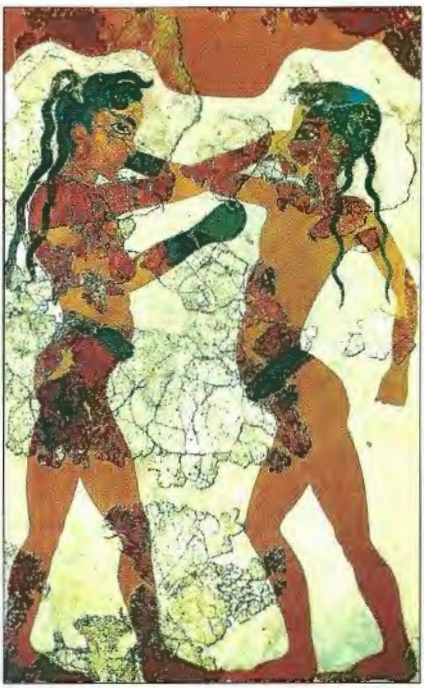


Figura 21. *Fresco con niños boxeadores, Akrotiri (Thera).*

El llamado fresco de la Casa de las Mujeres de Akrotiri nos muestra una escena hallada en la Sala de las Mujeres en la que vemos a dos personajes femeninos ataviados con faldas largas de franjas de colores y una chaquetilla que deja el pecho descubierto. Las mujeres parecen participar en algún tipo de ceremonial o ritual, y parecen ayudar a vestirse a una tercera figura femenina de la que apenas hay restos. En otra zona de la misma sala se ubicaba el Fresco de los Papiros, con imágenes de plantas de papiro en grupos de tres, que no son muy realistas, sino más bien una representación esquemática de esta planta nilótica.

En resumen, los frescos de Akrotiri tienen excelentes paralelos en los frescos de Creta, tanto los detalles de vestimenta, adornos, etc., como en las representaciones de la naturaleza. No obstante, podemos observar algunas particularidades, por ejemplo las figuras masculinas son más comunes en los frescos de Thera, frente a la mayoría de personajes femeninos de Cnosos. Destaca además la ausencia de relieves de estuco pintado y de las escenas de saltos de toros tan características de Cnosos.

2.1.4. *La difusión de los frescos minoicos en el Levante: ¿artistas itinerantes?*

No queremos dejar de mencionar brevemente la importancia que los frescos minoicos parecen haber tenido en el arte de la época. Los gobernantes de Próximo Oriente y de Egipto apreciaron la pintura mural minoica, que destacaba por sus figuras gráciles y sus vivos colores. Prueba de ello es la existencia de frescos realizados sobre edificios palaciales de distintas ciudades del Levante, como por ejemplo Tell Atchana/Alalakh (en la antigua Siria), donde se encontraron pinturas realizadas con la técnica del fresco y estilo minoico, como las plantas mecidas por el viento o las imitaciones de piedras de mármol, así como el ala de un grifo. En el palacio de Qatna, en el valle del Orontes en Siria, se hallaron fragmentos de pinturas murales con imitaciones pintadas de mármol al estilo típicamente egeo, aunque no sabemos con exactitud si fueron realizadas con la técnica del fresco.

Destacan sobre todo las pinturas del yacimiento de Tell Kabri, en el actual Israel, con suelos realizados en fresco que nos muestran motivos florales, como lilas y flores de azafrán, con claros paralelos en el Egeo. En Tell Kabri se halló un fresco en miniatura, muy fragmentario, que incluye paisajes rocosos de estilo minoico y fragmentos que muestran edificios en colores blanco y azul. Otros frescos de este yacimiento nos ilustran sobre la flora minoica, el ala de un grifo o golondrinas en vuelo. Es posible que un artista o grupo de artistas procedentes del ámbito de Creta y de las Cícladas trabajasen en la decoración del palacio de Tell Kabri, quizás como artistas itinerantes.

Probablemente la mejor evidencia de la importancia de la pintura mural minoica procede del conjunto palacial de Tell el Dab'a, un yacimiento del Delta oriental de Egipto. En varios edificios palaciales levantados en Tell el Dab'a en el Reino Nuevo a mediados de la XVIII Dinastía, se hallaron miles de fragmentos de frescos minoicos. La temática de los frescos es muy variada, con escenas de caza con leones y leopardos, figuras humanas femeninas vestidas con largas faldas de colores, acróbatas, o las representaciones de grifos en posición heráldica, como los de la Sala del Trono de Cnosos. Pero sobre todo destacan dos frisos con escenas de saltos de toro, con jóvenes que realizan acrobacias sobre los toros, en un fondo con un motivo de laberinto. La conexión con el palacio de Cnosos parece clara, no sólo por la presencia de los saltos de toro (que debieron ser una especie de emblema de la élite de ese palacio), sino por otros elementos como las decoraciones de rosetas o el motivo del laberinto. La gran cantidad de pinturas murales encontradas en Tell el Dab'a realizadas con la técnica del fresco hacen pensar en la presencia de artistas cretenses, quizás trabajando allí de manera temporal como artistas itinerantes. Las razones que llevaron a un rey egipcio a decorar las paredes de sus palacios con frescos de tema minoico continúan siendo muy debatidas. Lo que está claro es que los gobernantes de Egipto y del Próximo Oriente de la época consideraban la pintura minoica como un elemento decorativo sofisticado y apreciaron su estilo naturalista y con gran movimiento.

2.2. *La cerámica minoica*

La artesanía cretense muestra un gran desarrollo en otros ámbitos como la cerámica, con una evolución que arranca en el Neolítico con sencillos vasos y jarras que suelen tener decoración incisa de motivos geométricos como triángulos o bandas y con tipos cerámicos cada vez más variados en el periodo del Minoico Antiguo. A inicios del Minoico Medio tenemos los primeros ejemplos de cerámica polícroma de varios colores, y en el Minoico Medio IB se introduce el uso del torno de alfarero. La cerámica polícroma puede ser de fondo claro con motivos en colores más oscuros, con frecuencia en combinaciones de colores muy limitadas.

Pero sin duda desde el punto de vista artístico la cerámica más característica del periodo es la de Camarés, que convive con los otros tipo cerámicos y que surge en la etapa de los primeros palacios (quizás en Festos). Recibe su nombre de la gruta de Camarés, en el santuario del monte Ida donde se encontraron cantidades importantes de este tipo de cerámica. Se trata de una cerámica de fondo negro con decoración en colores blanco y rojo, con motivos muy variados que incluyen espirales, puntos, bandas, y de modo ocasional algunos motivos zoomorfos y antropomorfos (Fig. 22). La vistosidad de esta cerámica hace que sea muy apreciada y que se exporte a todo el Mediterráneo

oriental, encontrándose numerosas cerámicas de Camarés en Egipto y Próximo Oriente. Además aparece un tipo muy peculiar dentro de esta cerámica polícroma, la llamada cerámica de cáscara de huevo debido a sus finas paredes, que pueden ser de menos de un centímetro de grosor.

Figura 22. *Cerámica minoica de Camarés con espirales.*

La cerámica de Camarés tendrá su periodo de florecimiento en el Minoico Medio IIB, con una abundancia de vasos para beber y para verter líquidos, que conviven con otras formas como jarras de almacenaje, ánforas o ritones. Destaca sobre todo la variedad en la decoración, con espirales, pétalos, rosetas, bandas de hojas, que se entrelazan en retorcidos y originales diseños, mientras que otros motivos proceden de la fauna local, como los pulpos, peces, etc.

Con el periodo de los segundos palacios se producen avances tecnológicos como un torno más rápido y una cocción a temperaturas más altas, con la aparición de vasos de gran tamaño. Además aparecen nuevos estilos decorativos cerámicos, de modo que podemos encontrar el estilo floral, el marino, el geométrico, el abstracto, y el alternante. El artista cretense observa y plasma la naturaleza en la decoración de la cerámica, del mimo modo que lo hacía en la pintura, y se observa influencia del arte mural sobre la decoración cerámica. La decoración puede organizarse en un ancho registro horizontal delimitado por bandas, con motivos estilizados. En este periodo los motivos también puede

distribuirse por toda la forma cerámica de manera muy libre, como vemos por ejemplo en los vasos con pulpos que extienden sus brazos (Fig. 23). En definitiva, la cerámica minoica destaca por sus variadas formas y sobre todo por exquisita decoración que revela una gran maestría de los artesanos.

Figura 23. *Cerámica minoica de Camarés con decoración de pulpos.*

2.3. *Las artes decorativas*

Cabe destacar la variedad de manifestaciones cretenses en el campo de las artes decorativas, tales como esculturas de terracota, objetos de fayenza, marfiles, figuritas de metales preciosos, vasos metálicos decorados, joyería, y por supuesto los sellos. Se producen por ejemplo pequeñas estatuillas de terracota con forma humana y de animales que se depositaban en los santuarios y ocasionalmente aparecen en tumbas. Destaca su modelado simple y los detalles como el rostro que eran añadidos con color.

Mencionaremos también las figuritas de marfil (habitualmente marfil de elefante) cuyos ejemplos son escasos y han llegado hasta nuestros días en mal estado de conservación, pero aun así podemos deducir la existencia de importantes talleres cretenses neopalaciales que producen figuritas de niños, de jóve-

nes acróbatas, o saltadores de toros, además de las escasas figuras femeninas. Recientemente se encontró una figura de marfil de hipopótamo de unos 50 centímetros de alto, excepcionalmente bien conservada, con forma de figura masculina que se conoce como *kouros* de Palaikastro. Llama la atención la extraordinaria calidad de este *kouros* y su diseño compuesto que combina marfil, piedra serpentina, madera y cristal de roca. También se elaboran durante ese periodo de los segundos palacios figuritas de metal de bronce, plata o plomo, con la técnica de la cera perdida, con formas de figuras orantes, animales, o conjuntos más complejos de acróbatas saltando toros.

Los artesanos cretenses también crearon elaborados objetos de fayenza, a veces denominada loza vidriada o fayenza egipcia, y que es una especie de pasta vítrea. En Cnosos se encontró un conjunto de piezas decorativas de fayenza conocido como el Mosaico de la Ciudad, (quizás incrustaciones de un arcón de madera), que representan casas minoicas, árboles, animales, soldados y un barco. Destaca el conjunto de piezas de fayenza y marfil encontradas en los llamados Almacenes del Templo en Cnosos (como relieves de animales o criaturas marinas), y las conocidas figuritas de la Diosa de las Serpientes. Éstas representan una divinidad femenina con larga falda, adornada con joyas, los pechos al descubierto y que sostiene una serpiente de cada mano. Algunas de estas figu-

Figura 24. *Escultura de la diosa de las serpientes de Cnosos, Creta, Museo Arqueológico de Heraklion.*

ras de fayenza han perdido las serpientes que portaban, pero su peculiar iconografía y la serpiente que se ubica en su tocado nos permite identificarlas como diosas o sacerdotisas relacionadas con el culto religioso y la fertilidad (Fig. 24).

La orfebrería minoica nos ha dejado excepcionales obras de arte, por ejemplo en forma de vasos metálicos con rica decoración, de los que conservamos muy pocos ejemplos en oro y plata, y que presentan decoración de espirales y rosetas, y formas variadas. También destacan las piezas de joyería, como las diademas, adornos para el pelo en forma de flores (como los hallados en Mochlos), colgantes, etc. Del periodo de los primeros palacios conservamos algunas curiosas piezas de Malia, como un colgante de oro con un diseño de abejas enfrentadas en pose heráldica, que sostienen un panal (Fig. 25). La calidad técnica de esta joyería minoica es muy sofisticada, se utiliza la filigrana y el granulado, y una depurada técnica de la soldadura que permite piezas muy cuidadas. Aunque fue hallado en Grecia continental, al tesoro de Egina conservado hoy en el *British Museum* se le atribuye un origen cretense, con joyas de oro de exquisita técnica y cierta influencia egipcia. Destaca el colgante en oro denominado "señor de los animales", una figura de un dios de la naturaleza sobre una barca decorada con flores de loto, que sostiene un ganso en cada mano. La joyería de la época de los segundos palacios ofrece pocos ejemplos, en ocasiones con reutilización de materiales, pudiendo citar los colgantes y pendientes de oro y plata encontrados en los enterramientos del yacimiento cretense de Poros.

Figura 25. *Colgante en oro hallado en Malia, Creta. Museo Arqueológico de Heraklion.*

Por último mencionaremos el trabajo en piedra de los artesanos minoicos, que elaboran vasos de piedra de variadas formas y tamaños desde periodos muy tempranos como los inicios del Minoico Antiguo. Se elaboraban con una laboriosa y lenta técnica, quizás importada de Egipto. Pero los artistas cretenses destacan sobre todo por los diminutos sellos realizados en piedras duras, en ocasiones de menos de tres centímetros de diámetro. Son verdaderas obras de arte en reducidos tamaños que más allá del inicial uso administrativo, pueden emplearse como amuletos que cuelgan de pulseras o colgantes. La calidad del tallado de estos pequeños sellos es excepcional, de modo que el artista consigue mostrar incluso detalles de la musculatura de los animales en escenas de gran movimiento (Fig. 26). El estudio de las imágenes de los sellos es muy ilustrativo sobre aspectos de la sociedad minoica y su religión, de gran interés dada la ausencia de fuentes escritas. La glíptica minoica del periodo de los segundos palacios es excepcional por la variedad de iconografía, animales y figuras humanas a veces enmarcadas en un paisaje, junto con escenas de caza, saltos de toro, escenas religiosas, fachadas de edificios, animales fantásticos como grifos y esfinges y un sinfín de elementos decorativos.

Figura 26. *Sello minoico, Creta, Museo Arqueológico de Herakleion.*

Tema 2

EL ARTE DEL MUNDO MICÉNICO: EL BRONCE RECIENTE EN EL EGEO (*CIRCA* 1600-1100 A.C.)

Inmaculada Vivas Sainz

Esquema de contenidos

1. Arquitectura
   1.1. Las ciudades micénicas: arquitectura defensiva y construcciones palaciales.
      1.1.1. Las ciudades fortificadas del mundo micénico.
      1.1.2. Construcciones palaciales micénicas.
   1.2. Arquitectura funeraria.
      1.2.1. El periodo de las tumbas de fosa: los Círculos A y B de Micenas.
      1.2.2. Nuevos modelos de enterramiento: enterramientos en cámara y tipo *tholos*.
2. Artes figurativas
   2.1. La pintura micénica.
   2.2. La cerámica.
   2.3. Las artes decorativas.
      2.3.1. Figuras micénicas, relieves en piedra y glíptica micénica
      2.3.2. El trabajo en metal y marfil.

Como ya mencionamos previamente, para la Edad del Bronce en la zona continental se utiliza la división cronológica de Heládico Antiguo, Medio y Reciente. Es bien conocido que hacia el 2000 a.C. comenzaron a llegar a la zona de Grecia continental diversas oleadas de pueblos de origen indoeuro-

peo, en concreto aqueos, que desempeñarían un papel importante en el surgimiento de la posterior cultura continental. El florecimiento del mundo micénico fue un proceso progresivo y diversificado que se inició en el Heládico Medio, en el que entran en juego muchos factores. Desde el punto de vista artístico, es el periodo del Heládico Reciente (que abarca aproximadamente del 1600 al 1100 a.C.) el que resulta de especial interés por el desarrollo de la llamada cultura micénica, centrada en Grecia continental y la costa egea de Anatolia pero que va a extender su influencia también al área de las Cícladas y de Creta, incluso a Chipre. La cultura minoica había entrado en declive a finales del periodo de los segundos palacios, tal y como se desprende del registro arqueológico que revela destrucciones en Creta. No hay consenso sobre las causas del ocaso minoico, quizás debido a conflictos internos, a la llegada de los micénicos o a catástrofes naturales. Sean cual sean las causas, los micénicos aprovecharían la situación para reforzar su influencia en la isla.

La cultura micénica toma su nombre del yacimiento de Micenas (Fig. 1), ubicado a 90 kilómetros del sudoeste de Atenas, donde se encontraron los restos de una impresionante ciudad amurallada que Heinrich Schliemann interpretó como un reino que lideraba Grecia continental. La figura de Schliemann tiene gran importancia para el descubrimiento de los restos arqueológicos de esta época, aunque sus interpretaciones estaban marcadas por los relatos de Homero. Schliemann encontró excepcionales piezas de oro en las tumbas de Micenas, tales como las máscaras de oro que pensó que pertenecían al rey Agamenón. La arqueología ha demostrado que las tumbas de Micenas son más antiguas que la

Figura 1. *Vista general del yacimiento de Micenas.*

época descrita en los poemas homéricos y las leyendas griegas, y que no es posible mantener esas correlaciones. Hoy día se cree que los relatos homéricos, la *Ilíada* y la *Odisea*, son composiciones de gran valor poético y literario, que recogen una antigua tradición oral que nos muestra ecos del mundo micénico, pero con un cuestionado valor histórico.

El comercio va a ocupar un lugar primordial en la sociedad micénica, con un movimiento de productos diversos tales como materias primas (bronce, ámbar, estaño, oro, plata, marfil...), productos manufacturados (cerámica, textiles, vasos de piedra y metal, armas...) y productos agrícolas (vino, aceite...). Los restos de un barco naufragado en el cabo Gelidonia, en Asia Menor, (actual Turquía) y fechado hacia el 1200 a.C. nos revelan un variado cargamento de productos. Éstos incluyen escarabeos egipcios y cilindros-sellos de Próximo Oriente, pero destacan en importancia los lingotes de metal. Los micénicos desarrollaron intensas relaciones comerciales con todo el Mediterráneo oriental y algunas zonas del occidental, como Sicilia, intercambiando productos de lugares muy distantes.

Gracias a la información que nos facilita la arqueología y las fuentes escritas transmitidas en las tablillas del Lineal B, deducimos la existencia de varios reinos en el mundo micénico, probablemente independientes entre sí. En esta época ya existen príncipes o reyes en la élite dirigente de esos reinos, que suelen denominarse *wanax*, y que residían en la ciudad principal o capital de cada reino.

Pese a sus diferencias, el arte micénico no se explica bien sin entender el arte minoico, no hay ruptura entre ellos, sino una continuidad en las tradiciones artísticas que van a ser reinterpretadas y un proceso de transferencia de técnicas, tanto en la arquitectura como en las artes figurativas.

1. Arquitectura

1.1. *Las ciudades micénicas: arquitectura defensiva y construcciones palaciales*

1.1.1. *Las ciudades fortificadas del mundo micénico*

La construcción de edificios residenciales a gran escala en Grecia continental comenzó ya en el Heládico Antiguo, pero es el periodo del Bronce Reciente cuando se van a reconstruir y levantar las grandes ciudades del mundo micénico. Podemos citar los yacimientos de Micenas, Tirinto, Atenas, Tebas, Gla, Mideas o Pilos, como ejemplos de lugares que tienen restos de palacios

micénicos. Las ciudades micénicas que han sido excavadas tienen una serie de elementos comunes, como su situación elevada, preferentemente una colina, en cuya parte más alta se levanta el complejo palacial real, el templo y otras construcciones civiles, y en ocasiones una zona para refugio, amurallando especialmente todo este espacio que denominamos acrópolis. La presencia de murallas en las ciudades micénicas hace suponer que es una época más inestable en cuanto a conflictos bélicos, en comparación con el mundo minoico, donde encontrábamos ciudades en colinas menos elevadas y sin fuertes murallas. Los núcleos micénicos se adaptan a la orografía del terreno, de modo que los edificios se levantan en terrazas. Las murallas de las ciudades micénicas destacan por su construcción de aparejo ciclópeo, que los griegos consideraron obra de los cíclopes por su impresionante tamaño. Este sistema constructivo se realizaba con grandes piedras colocadas en seco, es decir, unas sobre otras sin ningún tipo de argamasa que las una, y los huecos entre las grandes piedras se rellenaban con otras más pequeñas. Algunas de esas murallas pudieron alcanzar los ocho metros de altura en algunos puntos, aunque su estado actual sólo nos permite suponer su tamaño. Este tipo de arquitectura ciclópea se documenta en Micenas, Argos, Tirinto o la Acrópolis de Atenas, y también vemos que se combina esta técnica con los muros de sillería más regular.

Otro elemento novedoso y característico en la arquitectura defensiva micénica es la presencia de casamatas, atestiguadas en Micenas y Tirinto. Se trata de pequeñas cámaras cubiertas con falsas bóvedas realizadas por aproximación de hiladas, que se realizan en los muros defensivos (Fig. 2). No sabemos con exactitud cuál era la función de las casamatas, que quizás servían como espacio de almacenamiento, como puesto de guardia para los soldados que protegían la ciudad. Algunas casamatas presentan orificios hacia el exterior, pudiendo ser utilizadas como puntos de tiro para los arqueros micénicos. La presencia de bóvedas por aproximación de hiladas revela la comprensión de las cargas en un edificio por parte de los arquitectos micénicos. Estos pasillos subterráneos son un elemento muy característico del mundo micénico, al igual que las poternas, un acceso camuflado en el muro que permitían hostigar a los atacantes. Para asegurar que las ciudades tuvieran un suministro de agua se construyeron cisternas secretas subterráneas, que almacenaban el agua de manantiales y que permitían distribuir el agua en la ciudad, y que podían ser esenciales en caso de asedio. Por ejemplo en Pilos hay restos de un acueducto de madera y el agua se distribuía a las zonas artesanales y al palacio mediante sistemas de tuberías de terracota. También en el asentamiento de Gla vemos cómo el lago fue drenado mediante diques y zanjas, lo que revela el conocido dominio hidráulico de los micénicos.

Cabe reflexionar sobre el origen de esta tipología de arquitectura micénica defensiva, que no tiene paralelos en el ámbito del arte minoico. Se ha señalado que existen similitudes con la arquitectura defensiva hitita que se basa también murallas de aparejo ciclópeo (un influjo quizás llegado por la zona anatólica), así como similitudes con sistemas constructivos cicládicos. Sin

embargo, parece que la arquitectura micénica de tipo defensivo en buena medida es un desarrollo autóctono, como sugieren las construcciones más sencillas del Heládico Medio.

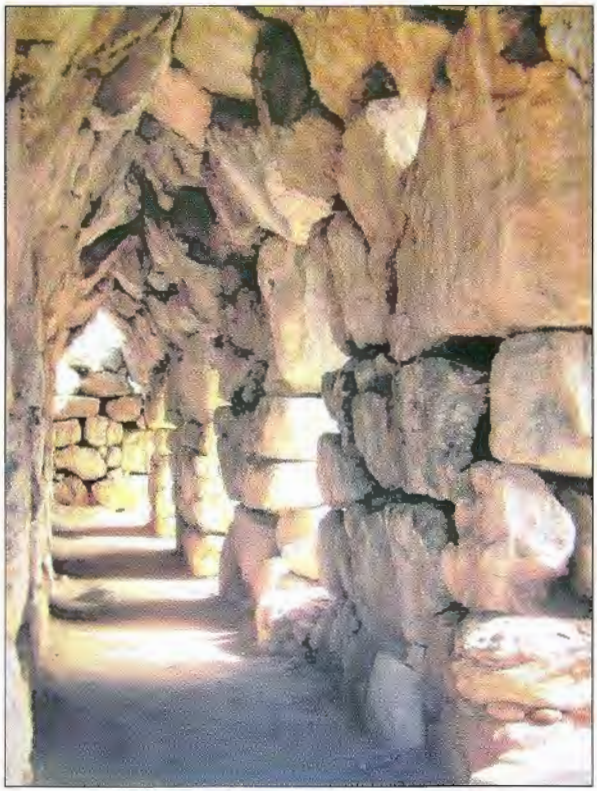


Figura 2. *Detalle de la galería cubierta con falsa bóveda o "casamatas" en las murallas de Tirinto.*

Sin duda Micenas es la más conocida de las ciudades micénicas, un asentamiento amurallado ubicado sobre una colina de forma triangular en la península del Peloponeso. Se accedía al asentamiento mediante una rampa natural, que formaba parte de la orografía del terreno y facilitaba la defensa. Las actuales murallas de Micenas corresponden al siglo XIII a.C., pero existió ya una fase previa en el siglo XIV a.C. (Fig. 3). La primera configuración de la muralla se limitada a la zona más alta de la colina, y en la segunda fase se amplía hasta incluir los enterramientos del Círculo A, de los que posteriormente hablaremos. Existen dos accesos en la segunda muralla de Micenas uno ubicado en la zona norte y otro en la noroeste, siendo este último la entrada principal, la

conocida como Puerta de los Leones, una de las obras más paradigmáticas del arte micénico (Fig. 4). Este acceso estaba fuertemente defendido por un bastión que, junto con la muralla, creaba un estrecho pasillo que formaba una especie de cuello de botella, lo que haría muy fácil la defensa de la ciudad en caso de ataque. En el muro de grandes sillares regulares se abría la Puerta de los Leones, una puerta formada por tres grandes bloques monolíticos, y sobre el dintel el triángulo de descarga se decoró con un relieve de tres metros de altura, que más tarde analizaremos (Fig. 5). El uso del hueco de forma triangular denominado triángulo de descarga indica que los arquitectos micénicos conocían bien las cargas en las construcciones, y la conveniencia de aligerar el peso de los muros. La Puerta de los Leones se cerraba mediante una puerta doble quizás de cobre, fijada a una viga vertical, y sin duda resultaba un acceso majestuoso, único en la arquitectura micénica.

Junto a la Puerta de los Leones se encontraba el enterramiento del Círculo A, y bajo él una zona dedicada a talleres artesanales. La zona militar de Micenas se ubicaba en el área oriental, donde residía la guarnición que defendía la ciudad. Destaca en esa zona oeste de la ciudadela una curiosa construcción, una especie de túnel que comunicaba con la cisterna de la ciudad, situada extramuros. Este túnel escalonado tenía una cubierta de falsa bóveda por aproximación de hiladas, el mismo que se empleaba en la construcción de las casamatas. En el centro de la ciudadela se encontraba el palacio micénico, que más tarde analizaremos.

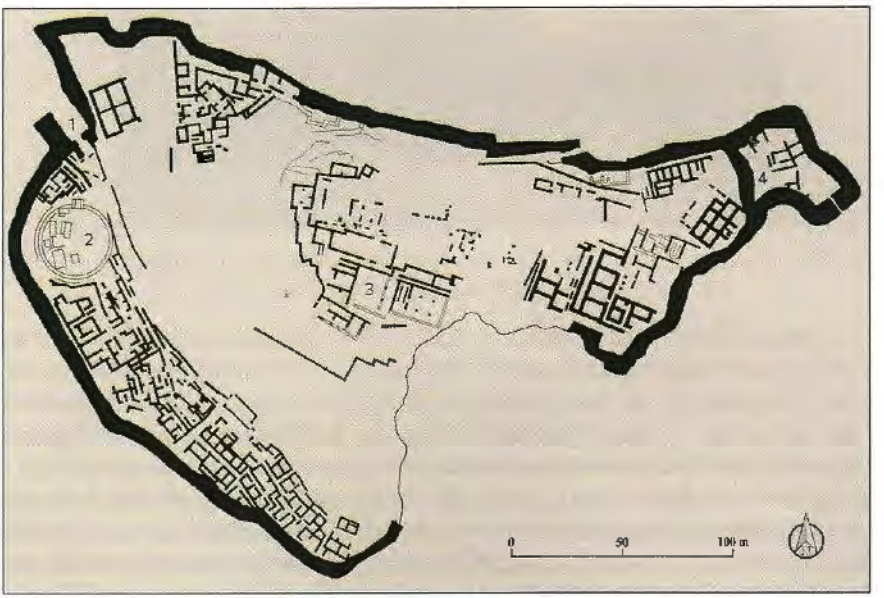


Figura 3. *Plano de la ciudad de Micenas.*

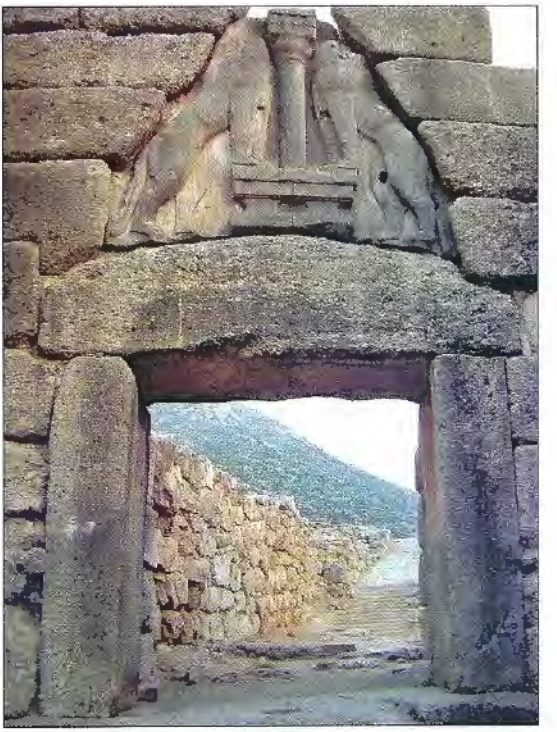


Figura 4. *Puerta de los Leones, Micenas.*

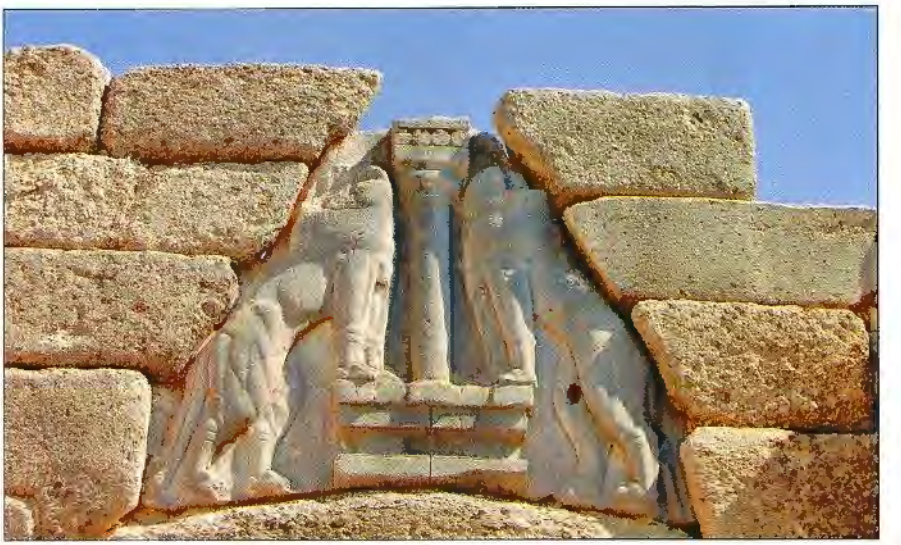


Figura 5. *Detalle de la Puerta de los Leones, Micenas.*

Micenas parece haber ocupado una posición destacada en la época, como revela la existencia de una red de caminos que conducían a la ciudad, y que pone de manifiesto una continua comunicación terrestre en la Argólida, aunque también se han encontrado restos de caminos en Mesenia o Beocia. Esa red de caminos incluye la construcción de puentes de piedra y un sistema de alcantarillado, así como un sistema de terrazas artificiales en algunos puntos de los caminos, y nos indica el desarrollo de la ingeniería micénica.

Tirinto, situado en la Argólida en la península del Peloponeso a un par de kilómetros de la costa, es también un excelente ejemplo de ciudad micénica amurallada, ubicada en una elevación casi inexpugnable rodeada por un doble encintado ciclópeo (Fig. 6). La muralla, que tiene varias fases constructivas, se adaptaba perfectamente a la orografía de la colina, y tiene dimensiones colosales, alcanzando en algunos puntos más de siete metros de espesor. La construcción se basa en el aparejo ciclópeo combinado con los muros de sillares

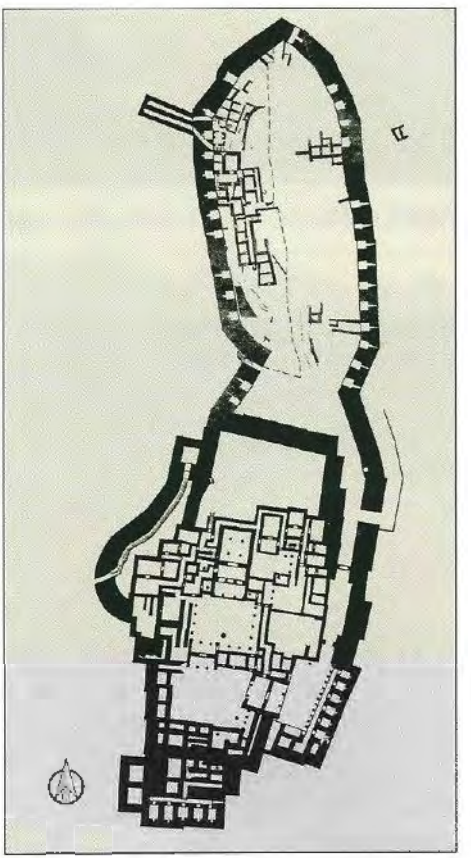


Figura 6. *Plano de la ciudadela de Tirinto.*

regulares. En Tirinto, al igual que en Gla, el acceso a la puerta principal de la ciudad se hacía mediante una rampa artificial de varios metros de ancho, y que daba paso a un corredor más estrecho entre las dos murallas. Destaca una gran puerta ceremonial, similar a la de Micenas en fecha y estilo, y un gran bastión que protege la ciudad. El modelo defensivo en Tirinto incluye también los corredores denominados casamatas, así como pequeños orificios en la muralla para los arqueros que denominamos saeteras. Se pensaba que su muralla incluía un espacio abierto que serviría para dar refugio a la población en caso de asedio, un elemento peculiar de Tirinto, pero las excavaciones más recientes han demostrado que esa zona estaba densamente ocupada por casas. La construcción de una presa con aparejo ciclópeo cerca de la ciudad revela el dominio de la ingeniería hidraúlica, con objeto de evitar las inundaciones en el lugar.

Cabe mencionar otros asentamientos como Gla, con su peculiar muralla de grandes lajas de caliza y con cuatro puertas de acceso, o como Pilos (Fig. 7),

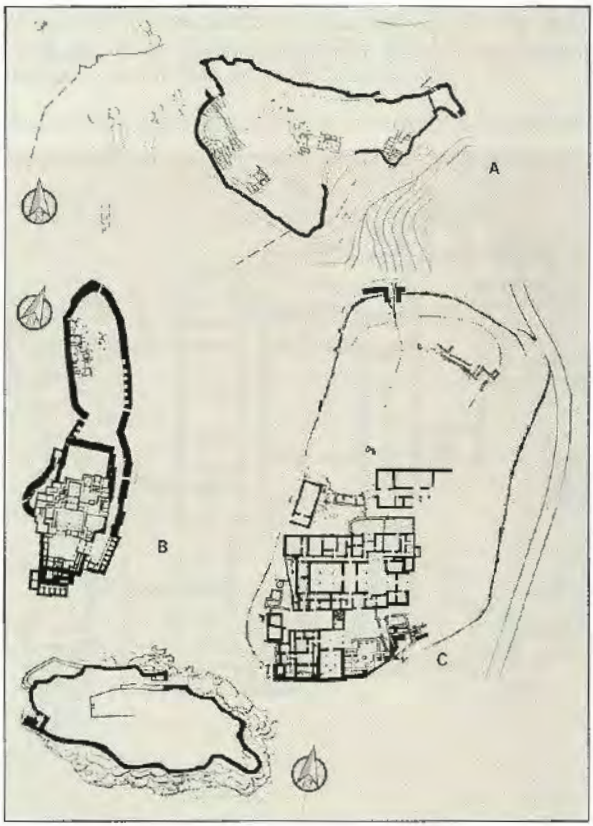


Figura 7. *Comparativa de las fortificaciones micénicas. Micenas (A), Tirinto (B), Pilos (C) y Gla (D).*

donde los micénicos excavaron un puerto artificial que demuestra el desarrollo de su ingeniería constructiva. Pilos se ubica en una colina cercana al mar, y carece de las grandes murallas ciclópeas que vemos otros asentamientos micénicos, ya que hasta la fecha no se han hallado indicios de fortificación.

Es difícil concretar las causas de la construcción de las imponentes ciudades micénicas amuralladas, y aunque la función defensiva es evidente, quizás núcleos destacados como Micenas o Tirinto con sus grandes palacios pueden ser un emblema de poder, un reflejo de la riqueza y poder de los príncipes de la época. Desde el punto de vista artístico las ciudades micénicas destacan por los desarrollos técnicos en lo constructivo, la red viaria y la ingeniería hidráulica, elementos muy avanzados para su tiempo.

1.1.2. *Construcciones palaciales micénicas*

En la zona más alta de las ciudades micénicas se levantan habitualmente los palacios o residenciales reales, formando parte de la mencionada acrópolis,

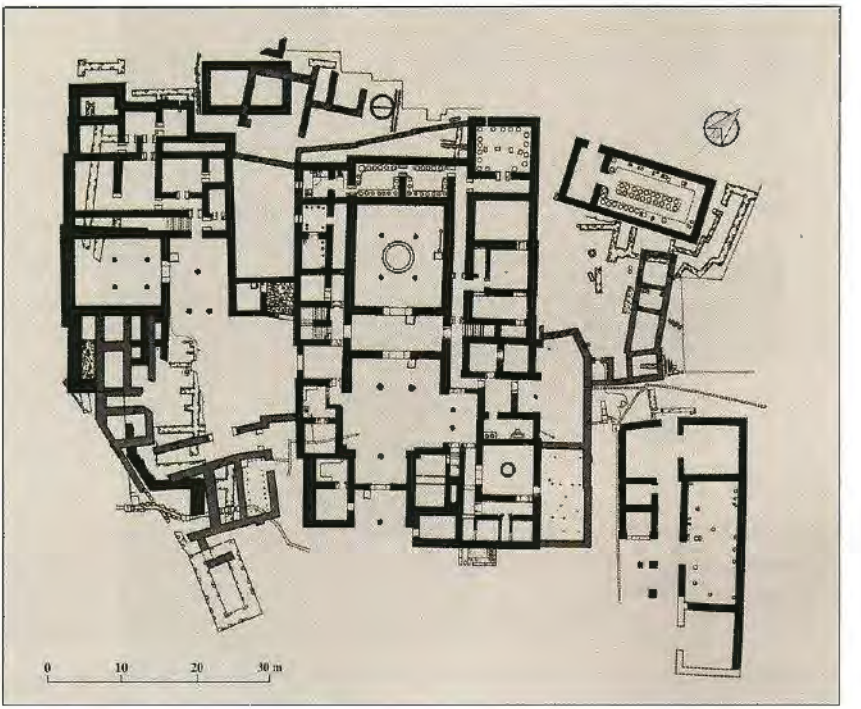


Figura 8. *Planta general del Palacio de Pilos, Mesenia.*

gozando de impresionantes vistas del entorno. Es necesario señalar que esa posición elevada implicaría además un deseo de dominar el espacio circundante de modo visual, del mismo modo que los reyes micénicos dominaban la sociedad. Es decir, los gobernantes micénicos deseaban que su palacio estuviese por encima de cualquier otra estructura dentro de la capital, como símbolo de su elevado estatus. Tenemos restos arqueológicos de un buen número de palacios, entre los que destacan los de Tirinto, Pilos y Gla (en excelente estado de conservación), otros como los de Micenas (parcialmente destruido), e incluso otros como el de Atenas, del que apenas sabemos de su existencia. El palacio no se limita a una función residencial, sino que incluye espacios destinados al almacenamiento agrícola y a los talleres de productos elaborados, en parte destinados al comercio, además de zonas administrativas. El palacio de Pilos (Fig. 8) ha sido muy bien estudiado y su planta nos revela el prototipo de estructura palacial micénica, en el que se combinan espacios de uso administrativo junto con los residenciales y de representación. Es difícil señalar el origen de la tipología de palacio micénico, ya que hay escasos restos de las estructuras más antiguas, pero parece su planta parece ser más ordenada y menos tendente a la yuxtaposición de espacios que la de los palacios minoicos, aunque toman algunos elementos arquitectónicos de éstos.

Podemos señalar varias características comunes a los palacios micénicos, en primer lugar la existencia de una unidad central que denominamos *mégaron*, atestiguado por ejemplo en Pilos, Tirinto y Micenas. De modo resumido podemos decir que el *mégaron* se basa en una división tripartita en un eje longitudinal: un pórtico, un vestíbulo y una sala del trono (Fig. 9). El pórtico tiene dos columnas *in antis*, y daba paso al vestíbulo o pronaos, donde encontramos una puerta de acceso a la sala del trono. En el centro de dicha sala se ubicaba un hogar de forma circular (denominado *eschara*), alrededor del cual se sitúan cuatro columnas que sustentan el techo, mientras que el trono suele estar en la mitad de la pared derecha de la sala. Este hogar posiblemente serviría para dar lugar a un fuego sagrado, y en el techo de la sala del trono se ubican pequeñas aberturas para dejar pasar la luz y permitir la evacuación de humos. El *mégaron* se decoraba probablemente con frescos en todas sus paredes, y quizás los techos, mientras que los suelos tenían un enlucido con sencillos diseños, creando un espacio de gran belleza, cuya función pudo ser ceremonial. La disposición de esta estructura tiene además gran importancia al ser considerado por algunos autores como el germen de la planta de los primitivos templos griegos.

Otro elemento distintivo de los palacios micénicos es el patio que precede al *mégaron*, presente en Micenas, Tirinto y Pilos, y que cuenta con columnatas en uno, dos o tres de sus lados. En ocasiones, como sucede en Tirinto y Pilos, una construcción que denominamos *propíleo* precede al patio, a modo de entrada monumental con forma de "H" y con dos pórticos cubiertos que se sustentan sobre una columna *in antis*.

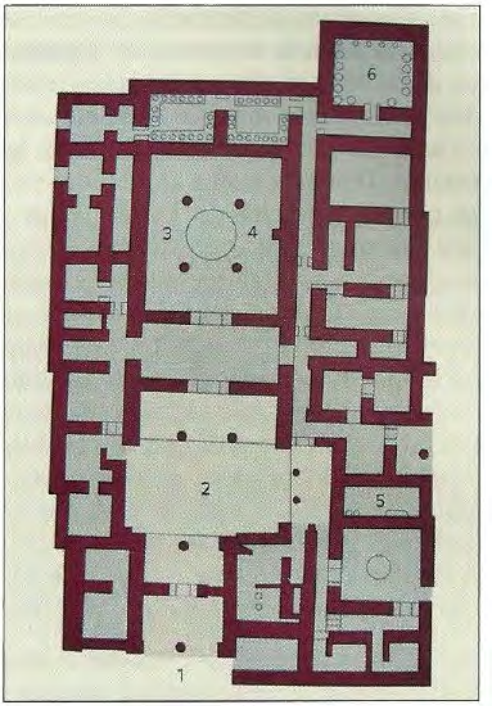


Figura 9. *Detalle del* mégaron *del Palacio de Pilos, en Mesenia.*

En algunos palacios se atestigua una sala del trono secundaria, que a veces se denomina Mégaron de la Reina, tal y como vemos en Micenas, Pilos y Tirinto. Es de tipo más sencillo y de menores dimensiones, y puede tener dos habitaciones y un hogar rectangular (como en Pilos), una única sala con un hogar pero sin presencia de trono (como en Tirinto), o una sala con un trono en su pared norte y ubicado en el gran patio justo en frente del *mégaron* principal (como en Micenas).

Cabe mencionar las particularidades de algunos palacios, como el de Micenas, situado en la parte alta de la acrópolis de la ciudad y que se encuentra parcialmente destruido. Tras la Puerta de los Leones se pasaba a una rampa que daba paso a los propileos, y tras varios patios se llegaba al *mégaron*. Parece que a finales del siglo XIII a.C. el palacio sufrió una destrucción por un terremoto, y fue parcialmente reconstruido, levantándose por ejemplo la gran escalera que da acceso al patio del palacio, un elemento de posible inspiración minoica. El palacio estaba rodeado por otros espacios como talleres de artesanos, zonas de almacenaje, y otros edificios nobles como las Casa de las Columnas.

Las salas de los palacios micénicos se realizaban con un relleno de piedras o mortero entre vigas de madera, recubiertas de enlucido en el interior y con

bloques de piedra en el exterior. Además se utiliza la piedra, la madera y el bronce como elemento decorativo, por ejemplo vemos algunas columnas y capiteles de piedra en Micenas y Tirinto, aunque en los palacios micénicos hay un menor uso de la columna.

Pilos, denominado con frecuencia Palacio de Néstor, es sin duda el palacio micénico mejor conocido, gracias a su buen estado de conservación (Fig. 8). Cuenta con amplias zonas dedicadas a talleres y a almacenaje dispuestas alrededor del *mégaron* central, y también en otras zonas, documentándose además un edificio destinado al baño, con un vestíbulo (similar al encontrado en Tirinto). El *mégaron* estaba decorado por un fresco con grifos protectores, como los que encontramos en Cnosos. Destaca una sala de banquetes ubicada en la zona oeste, separada de las otras zonas del palacio, que quizás pueda tener inspiración minoica.

El palacio de Tirinto, excavado por Schliemann, se caracteriza por tener un pórtico exterior con una columnata y una serie de cámaras cuadradas dispuestas en hilera, dando paso a la entrada monumental o *propíleos* en forma de "H". Además dos grandes patios preceden al patio del *mégaron*, que se ubica en la zona central más elevada, dominando el espacio visualmente.

En definitiva, los palacios micénicos destacan por su arquitectura distintiva con la presencia del *mégaron*, apenas con algunos elementos tomados prestados de los minoicos. Sin embargo, parece que los micénicos sí adoptaron la idea de palacio minoico como centro administrativo, que será a la vez residencia de la realeza.

Por último, señalaremos la existencia otras construcciones civiles en las ciudades micénicas, que hoy son mejor conocidas gracias a las excavaciones recientes. En Micenas destacan por ejemplo la Casa de las Esfinges, la Casa de los Escudos o la Casa Oeste, que pueden contar con habitaciones decoradas con frescos y pertenecientes a la élite micénica. Otros lugares nos proporcionan indicios de arquitectura doméstica, como Argos, donde se halló una casa con una gran sala adornada con un fresco de tema cinegético, pudiendo interpretarse como una especie de mansión de las clases altas.

1.2. *Arquitectura funeraria*

1.2.1. *El periodo de las tumbas de fosa: los Círculos A y B de Micenas*

La sociedad micénica fue evolucionando en complejidad, especialmente en el paso del Heládico Medio al Heládico Reciente, con el surgimiento de

una importante clase dirigente que revela su poder y riqueza con la construcción de edificios funerarios de diversos tipos. Destacan en este periodo las llamadas tumbas de fosa o de pozo, que consisten en un profundo foso excavado que da paso a una cámara rectangular donde se coloca el cuerpo del difunto y el ajuar funerario, que se cubría con una estructura de madera y ramas. Una vez que se producía el enterramiento, el pozo se rellenaba con tierra y la tumba se señalizaba en el exterior con piedras dispuestas en forma rectangular y quizás una estela en el centro. En ocasiones las tumbas de fosa podían ser reutilizadas por otros individuos, y suelen estar agrupadas en un círculo. Se han hallado conjuntos de tumbas de fosa en Corinto, Lerna o Afidna, que conforman conjuntos de tumbas agrupadas en el exterior de las ciudades, pero las más monumentales son las halladas en Micenas. Este lugar nos ofrece dos conjuntos de enterramientos muy destacados, con variadas tipologías, conocidos como tumbas del Círculo A, descubiertas por Schliemann, y tumbas del Círculo B, excavadas más tarde por Bleguen.

Habitualmente las tumbas del Círculo A se datan del 1600 al 1500 a.C. y las del Círculo B del 1650 al 1550 a.C., aunque diversos autores como Dickinson proponen que ambos espacios fueron utilizados durante un periodo de tiempo más corto (del 1600 al 1500 a.C.). Se trata de enterramientos colectivos de inhumación, pertenecientes a la élite que destacan por los ricos ajuares que incluyen estelas de piedra, armamento, vasos de oro y plata, máscaras mortuorias de oro, grandes objetos de bronce y numerosas armas, cerámica, sellos o magníficos collares de ámbar. La presencia de elementos de metal como las conocidas máscaras de oro, han hecho que estas tumbas hayan sido muy conocidas desde su descubrimiento por Schliemann, interpretándose como tumbas de las familias reales de Micenas.

La tumbas del Círculo B parecen ser las más antiguas, encontramos 24 enterramientos rodeados de un muro circular, de los cuales la mayor parte son tumbas de fosa, junto con otros de cista. Gracias a que las excavaciones en esta zona son más recientes, podemos conocer mejor cómo fueron construidas, aunque los enterramientos sufrieron daños por la construcción de un *tholos* de época posterior.

Por su parte las tumbas del Círculo A son un conjunto de seis enterramientos que inicialmente se encontraban extramuros (Fig. 10), pero como resultado de la ampliación de la muralla quedaron formando parte del recinto amurallado. Parece que es en ese momento posterior cuando se construye el actual muro de doble hilera que rodea las seis tumbas y que tiene unos 26 metros de diámetro. El tamaño de estas tumbas de fosa es variable, que van desde los 27 metros cuadrados de la más grande a los diez metros cuadrados de la más pequeña, destacando las estelas de piedra con exquisitos relieves con temas de caza o combate. Una de las tumbas del Círculo A es especialmente conocida por contener la llamada Máscara de Agamenón, una bella máscara funeraria de oro que Schliemann relacionó con la del mítico Agamenón.

Figura 10. *Enterramientos del Círculo A, Micenas.*

1.2.2. *Nuevos modelos de enterramiento: enterramientos en cámara y tipo tholos*

Ya avanzado el periodo del Heládico Reciente se observa un cambio progresivo en los modelos de enterramiento micénico, encontrando tipologías distintas a las tumbas de fosa. A partir del siglo XVI a.C. y hasta el siglo XIII a.C. serán más habituales los enterramientos en cámara así como los llamados *tholoi*.

Los enterramientos en cámara son estructuras excavadas en la roca, tienen un pasillo o corredor también excavado, que da paso a una entrada tras la cual se accede a la cámara. La forma de esta cámara es diversa, puede ser rectangular, cuadrangular o elipsoidal, y a veces también semicircular (Fig. 11). Se trata de enterramientos múltiples, aunque es difícil decir si pertenecieron a grupos ligados por lazos familiares. En ocasiones las tumbas de cámara más elaboradas pueden estar embellecidas con pinturas, como sucede en algunas de Micenas, Argos o Tebas, que cuentan con diseños sencillos.

Pero la tipología funeraria más destacada de esta etapa son los enterramientos tipo *tholos*, que se asocian a enterramientos de la élite gobernante. Consisten en una tumba con cámara subterránea circular, habitualmente excavada en la roca, que se cubre por una falsa bóveda construida en piedra por el método de aproximación de hiladas. Los muros de la cubierta van estrechándose progresivamente, hasta cerrarse en lo alto formando esa falsa cúpula. La

cámara estaba precedida por un largo corredor denominado *dromos*, que da paso a una entrada llamada *stomion*. Esta entrada tiene forma trapezoidal y en ella se ubica una puerta que presenta un triángulo de descarga sobre el dintel para aliviar las tensiones de la construcción. Desde el punto de vista constructivo, hay que mencionar que la cámara funeraria, llamada *thalamos*, se basa en un interior de piedra mientras que el exterior conforma un túmulo de tierra. Este sería el modelo de *tholos* por excelencia, que sigue el esquema de *dromos-stomion-thalamos*, con una puerta construida con cuidada sillería con dintel monumental y triángulo de descarga.

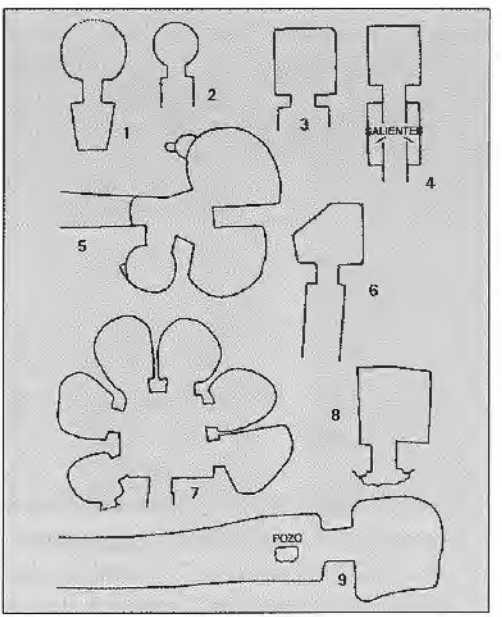


Figura 11. *Variedad de tipologías de tumbas de cámara micénicas.*

Dentro de los enterramientos tipo *tholos* existe una gran variedad de tamaños y formas, así como en cronología. En los ejemplos más antiguos el *dromos* no está recubierto de muros de piedra y no aparece una gran entrada monumental con triángulo de descarga. Será posteriormente cuando el *tholos* evolucione a una forma más compleja y monumental, destacando en Micenas la Tumba de Clitemnestra, la Tumba de los Genios y el llamado Tesoro de Atreo. La tumba de Clitemnestra, de trece metros de diámetro, es el *tholos* más moderno descubierto en Micenas (siglo XIII a.C.) y llama la atención su elaborada entrada que conserva las basas de las semicolumnas de yeso con estrías. Sus dimensiones son comparables al llamado Tesoro de Minias, un imponente *tholos* hallado en Orcómeno.

Pero sin duda el *tholos* más conocido es el llamado Tesoro de Atreo (Fig. 12), fechado en torno a 1350-1300 a.C., y a veces llamado tumba de Agamenón, de dimensiones impresionantes que hace que se identifique con una tumba real. Schliemann excavó esta monumental tumba y creyó que había identificado el enterramiento de Atreo, quien según la mitología griega era rey de Micenas y el padre de Agamenón y Menelao. Hoy día pocos investigadores aceptan estas conexiones con personajes mitológicos, pero el gran *tholos* de Micenas sigue asociado al nombre del mítico rey Atreo. Consta de un *dromos* a cielo abierto de treinta y seis metros de largo y seis de ancho, que se dispone entre dos muros construidos con grandes sillares de piedra con cimientos también de piedra. La entrada monumental o *stomion* tiene más de diez metros de ancho, posee el habitual triángulo de descarga (cubierto por un relieve), estaba flanqueada por medias columnas de mármol verde, y decorada con relieves de piedra de gran variedad de colores, de los que apenas se han hallado unos fragmentos (Fig. 13). En esa entrada se ubicaban unas puertas de madera para proteger la tumba de las inclemencias del tiempo. Pero lo más llamativo del Tesoro de Atreo de Micenas es su impresionante falsa cúpula, de unos catorce metros de diámetro y trece de altura, que da acceso a una pequeña y curiosa cámara rectangular de uso funerario. La gran cubierta se levantó mediante la disposición de sillares regulares en círculos concéntricos, de modo que se repartían las tensiones y los pesos, no siendo necesaria la existencia de un pilar o columna central (Fig. 14). El resultado es una enorme cámara, que hasta la construcción del Panteón en Roma, fue

Figura 12. *Tholos micénico denominado Tesoro de Atreo, visto desde el dromos, Micenas.*

el espacio cubierto más grande de la antigüedad. Parece que el interior de la cúpula se decoraba con rosetas de bronce clavadas en la piedra, imitando un cielo estrellado. Además el Tesoro de Atreo representa el punto culminante de un proceso de evolución de los *tholoi*, y su construcción requirió destinar grandes recursos económicos y una numerosa mano de obra especializada, sin duda todo ello encaminado a crear un símbolo del poder del *wanax* de Micenas.

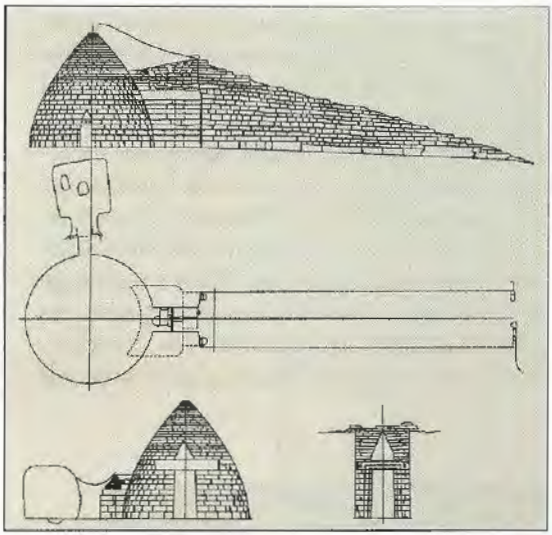


Figura 13. *Planta, alzado y secciones del Tesoro de Atreo, Micenas.*

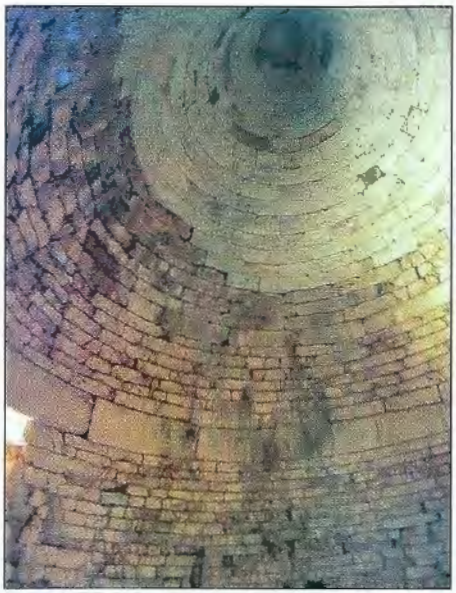


Figura 14. *Interior del Tesoro de Atreo, detalle de la falsa cúpula por aproximación de hiladas, Micenas.*

El origen de esta tipología funeraria circular sigue siendo hoy día un tema debatido. De acuerdo con la explicación tradicional, el *tholos* micénico es una evolución de ese tipo de enterramiento circular en tierra, que se transformaría en una estructura en piedra como un fenómeno autóctono. Hoy parece que esta idea del origen heládico es la más aceptada, en base al hallazgo de *tholoi* bastante antiguos, del Heládico Medio, en la zona sur del Peloponeso. Otros autores han querido buscar similitudes con el *tholos* minoico, aunque parece difícil una conexión directa en base a algunos rasgos distintivos del modelo micénico, ya que los ejemplos minoicos no son estructuras excavadas en la roca ni presentan falsas cúpulas. Sea cual sea su origen, el hecho de que numerosos *tholoi* todavía hoy día se encuentren en pie, más de tres mil años después de su construcción, refleja los profundos conocimientos y la pericia de los ingenieros y arquitectos micénicos.

2. Artes figurativas

2.1. *La pintura micénica*

Al igual que en el mundo minoico, la pintura micénica destaca por la decoración mural realizada con la técnica del fresco que se emplea para decorar las estancias de diversos palacios, no sólo en paredes sino también en suelos incluso en techos. La técnica pictórica es la misma que encontrábamos en Creta, lo que nos da pistas sobre la vía de transmisión de los frescos: sobre una capa de enlucido de yeso aún fresca se pintan los motivos, y ciertos detalles pueden ser añadidos ya en seco. Los pigmentos utilizados tienen procedencia mineral, con una variada paleta de colores intensos.

La pintura micénica es heredera de la minoica en aspectos tales como las convenciones de color empleadas (rojizo para la piel de los hombres, blanco para las mujeres), o la representación del ojo de frente en las figuras humanas. Además es posible que se produjese una transferencia de artistas minoicos hacia el continente, que en las primeras etapas pudieron haber decorado los palacios micénicos. Pero los frescos minoicos tienen carácter propio, con nuevas temáticas que no estaban presentes en el mundo minoico, como veremos más tarde. Destaca además que los frescos micénicos tienen un carácter muy conservador, con temas muy repetitivos, lo que para algunos autores indicaría el uso de "libros de modelos" que circularían en Grecia continental entre los talleres de pintores durante el final del Heládico Reciente.

Conocemos frescos minoicos procedentes de palacios y de algunas ricas viviendas, encontrados en Micenas, Tirinto, Tebas, Orcómeno y sobre todo en Pilos, así como de otros lugares como Gla o Argos. Muchos frescos han sido hallados en estado muy fragmentario, lo que hace que en ocasiones veamos reconstrucciones tentativas basadas en paralelos. Los frescos más antiguos encontrados en Grecia continental parecen ser los hallados en Micenas en un contexto de finales del siglo XVI a.C. o comienzos del siglo XV a.C.

Los temas incluyen representaciones de animales y de paisaje, aunque los animales o la naturaleza no son un tema central, como lo eran en la pintura minoica. Entre la temática de los frescos se detecta la fuerte tradición minoica, por ejemplo en la iconografía de juegos de toros, procesiones de oferentes, flores y motivos abstractos. Pero surgen temas micénicos propios, como las escenas de sacrificio, las de caza, de batalla o preparación para la batalla y escenas de banquete.

Las escenas de caza están atestiguadas en los frescos de Micenas, Tirinto y posiblemente Orcómeno, normalmente realizadas en un tamaño pequeño que les da la denominación de frescos en miniatura. Uno de los más conocidos es el fresco de la caza de los jabalíes, encontrado en Tirinto, que representa a un

grupo de perros corriendo sobre un fondo de color azul acechando a un jabalí, en un estilo muy detallista (Fig. 15). Por otra parte destacan las escenas de guerra o batallas, como las de Micenas, Tirinto, Orcómeno y Pilos, que reflejan un mayor detalle en las armas o las piezas de los carros que en las figuras humanas, que apenas presentan detalles anatómicos. Los frescos de Pilos con escenas bélicas son muy interesantes, con escenas de un soldado en un carro junto a otro soldado portando su lanza. Otros frescos micénicos muestran batallas junto a edificios, que según algunos autores tienen cierto valor histórico y representarían el gran conflicto bélico de la época, la guerra de Troya, y que para otros simplemente reflejan el gusto de la época por los temas bélicos.

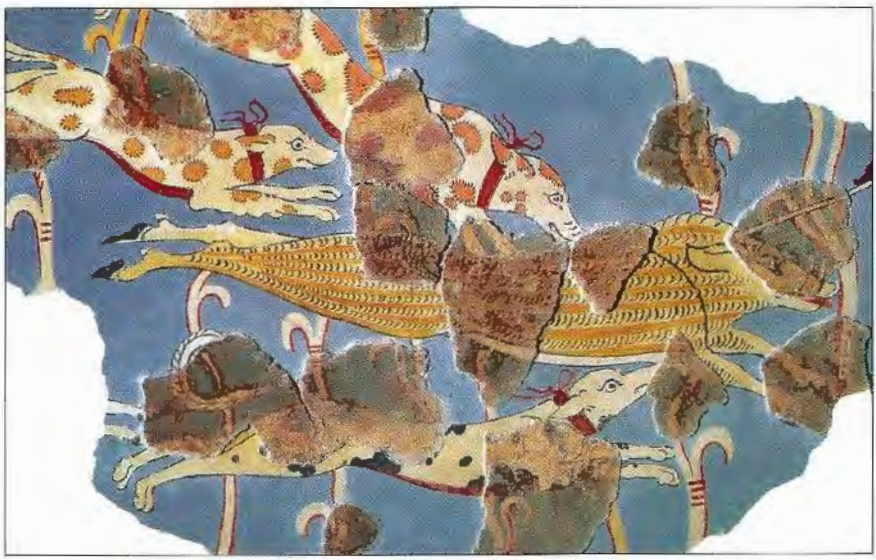


Figura 15. *Fresco del Palacio de Tirinto, escena de caza de jabalíes.*

Las escenas de personajes portando algún objeto realizando procesiones o desfiles son habituales en los frescos micénicos de Tirinto, Tebas y Pilos, con composiciones que recuerdan a las que veíamos en los frescos minoicos de Cnosos o de Thera, aunque los personajes tienen gran solemnidad. Se trata de escenas con procesiones de mujeres con rica indumentaria y complicado tocado, con los pies descalzos y el pecho descubierto, que avanzan majestuosamente portando flores o recipientes valiosos. Podemos mencionar el fresco de una mujer con un tocado que con gran solemnidad porta hojas en sus manos, hallado en Micenas (Fig. 16). Se ha interpretado que podría ser una sacerdotisa representada en un edificio con columnas, que participaba en un ceremonial religioso, y en ella se aprecian las convenciones de tez blanca para las mujeres y el característico ojo de frente y rostro de perfil. Resulta difícil saber si este

tipo de escenas micénicas representan un ceremonial religioso, o si reflejan la vida de la corte con personajes que muestran su respecto hacia el príncipe micénico. Por ejemplo los frescos de Pilos también incluyen figuras femeninas en procesión, con faldas largas de volantes y chaquetas cortas que dejan al descubierto los senos, que tienen elaborados peinados.

Figura 16. *Fresco de mujer en procesión, Micenas.*

Del palacio de Pilos tenemos frescos excepcionalmente bien conservados, como los frescos que decoraban las paredes del pórtico del *mégaron*, con diseños geométricos, mientras que el vestíbulo tenía temas de figuras humanas en dos registros, mujeres oferentes con faldas y hombres con largas túnicas acompañados de un toro de gran tamaño. En la sala del trono del *mégaron* el hogar central se decoraba con una espiral y motivos de llamas. Además el trono estaba flanqueado por un fresco con parejas de leones y de grifos, animales fuertemente vinculados a la realeza. El resto de la sala se cubría con personajes participando en una fiesta, mientras un músico toca la lira. Todo ello crearía un espacio de gran lujo y reflejaba el poder de la élite. Sin embargo, resulta cuanto menos llamativo que en los frescos no existen representaciones del *wanax* micénico.

Por último debemos mencionar brevemente a la pintura micénica realizada sobre los sarcófagos o *lárnakes* en el final del Heládico Reciente, un elemento con gran difusión geográfica, que suelen representar escenas de cacerías, escenas de carros e incluso saltos de toros. Destaca un nuevo tema iconográfico, las

escenas de duelo con mujeres llorando, que representan a las plañideras que lloran la muerte del difunto, y que nos revelan aspectos del ritual funerario.

2.2. *La cerámica*

La cerámica micénica incluye una importante variedad de formas y motivos decorativos, pudiendo distinguirse varias etapas en cuanto a estilos cerámicos. Cabe señalar la importante influencia minoica en los tipos y la decoración de la cerámica micénica, muy patente en la primera etapa, y que tras el posible dominio micénico de Cnosos, se va alejando de los modelos minoicos y progresivamente va adquiriendo rasgos propios. Parece que los motivos decorativos se hacen más abstractos y esquemáticos, diferenciándose de aquellos vasos con elementos realistas de tipo marino o floral del mundo minoico.

De modo muy sintético podemos decir que en una segunda etapa, que abarca el periodo comprendido entre el siglo XIV y el XIII a.C., época de apogeo de la civilización micénica, destacan sobre todo dos estilos en la cerámica micénica, el llamado esquemático y el pictórico. El estilo esquemático refleja cierta pervivencia de la cerámica cretense, con motivos como flores, espirales o dobles hachas en colores oscuros. Por su parte, el estilo pictórico tiene un rico repertorio de temas figurativos, como toros, esfinges, figuras humanas, barcos o carros. Son muy características de este periodo las cerámicas decoradas con figuras humanas en carros, que parecen representar algún tipo de procesión en carros, un tema que seguirá gozando de popularidad en toda la etapa micénica (Fig. 17). Por primera vez vemos cómo la figura humana tiene un papel destacado en la decoración cerámica del Egeo, quizás reflejando que los artistas micénicos estaban forjando un nuevo vocabulario iconográfico y buscando nuevos modos de expresión de los valores micénicos. Con frecuencia se destaca la uniformidad de la cerámica micénica, de manera que los objetos cerámicos fabricados en distintas zonas tienen un estilo común, quizás siguiendo la tendencia marcada por producción palacial de los centros destacados.

Al final del Heládico Reciente, tras la destrucción de los palacios micénicos surgen nuevos estilos regionales, como el estilo cerrado, el estilo del granero (posible antecedente de la cerámica geométrica), o el estilo fantástico. Podemos destacar la cerámica decorada con escenas de soldados micénicos, que se representan tanto a pie como en carro, como por ejemplo el denominado Vaso de los Guerreros de Micenas. En éste vemos un grupo de soldados dispuestos de modo repetitivo que portan armas, escudos y cascos, cuyas figuras combinan la representación de perfil y la frontal (Fig.18).

Cabe señalar además la impresionante presencia de cerámica micénica en el exterior, en lugares tan distantes como Egipto, el Levante asiático, Chipre o Italia, que refleja el intenso comercio micénico, y que demuestra que esta cerámica era muy apreciada en la época.

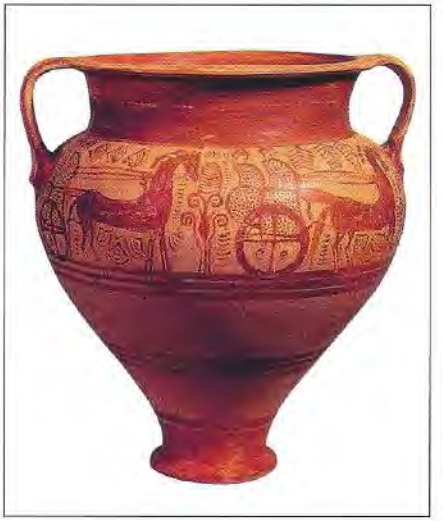


Figura 17. *Cerámica micénica con escena de carros, Londres, British Museum.*

Figura 18. *Crátera decorada hallada en Micenas, conocida como Vaso de los Guerreros, Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

2.3. *Artes decorativas*

2.3.1. *Figuras micénicas, relieves en piedra y glíptica micénica*

En el mundo micénico la producción de las artes decorativas es muy diversa, pudiendo destacar las figuritas de terracota, la fina joyería, los vasos metálicos, los marfiles, las armas decoradas, los elementos de piedra y fayenza, los sellos, etc.

Mencionaremos en primer lugar las figuras y figuritas de terracota que se producen en el ámbito micénico en los siglos XIV y XIII a.C., fabricadas en los talleres de los alfareros, y que destacan por la homogeneidad. Resulta curioso que no se ha encontrado escultura monumental, como sucede en Egipto o Próximo Oriente. Entre las figuras micénicas destacaremos la llamada figura del llamado Centro Cultual de Micenas, de unos 30 centímetros de alto, y que representa de modo esquemático una mujer con detalles del tocado y del vestido.

Respecto a las figuritas de menor tamaño, están realizadas en terracota y hay centenares de ellas encontradas en contextos funerarios. Cabe destacar las figuritas femeninas representadas de pie, que suelen clasificarse en tres grandes grupos: las figuras "en Phi", figuras "en Psi "y figuras "en Tau" (Fig. 19). Reciben su nombre por la similitud de sus posturas con esas tres letras del

vocabulario griego, y aunque parece que fueron fabricadas en serie, la decoración pintada es muy cuidada. Las figuras "en Phi" tienen un cuerpo circular y suelen mostrar mujeres portando un niño o agarrándose un seno. Las figuras "en Psi" se muestran elevando los brazos, mientras que las figuras "en Tau" tienen un cuello hueco y la cabeza de tamaño exagerado respecto al cuerpo, en una curiosa postura de brazos cruzados. Otras figuritas representan mujeres sentadas, o en carros, así como algunas de animales. No podemos precisar con exactitud la función de estas figuras, si bien el contexto en tumbas o santuarios indica una función religiosa.

Figura 19. *Figuritas micénicas: figura "en Phi" (izquierda), figura "en Psi" (centro) y figura "en Tau" (derecha).*

Las obras en relieve realizadas por la civilización micénica son fundamentalmente un adorno arquitectónico, y por ello son escasas, probablemente debido a las destrucciones en las construcciones, que han hecho que hayan llegado hasta nuestros días pocos ejemplos.

Los primeros ejemplos de relieves interesantes proceden de las tumbas de Círculo de Micenas, donde encontramos estelas de piedra decoradas con escenas de caza de león, con temas bélicos o escenas con carros, habitualmente

enmarcadas con diseños lineales o de espirales, con una calidad de los relieves un tanto tosca. En algunos palacios encontramos elementos decorativos en piedra, como el friso de alabastro del vestíbulo de Tirinto, con motivos de medias rosetas y triglifos. También en las construcciones funerarias se han hallado relieves, como la cámara anexa del *tholos* de Orcómeno con un techo de espirales entrelazadas y dobles rosetas, o como la fachada del Tesoro de Atreo de Micenas con su ornamentación de toros y espirales.

Pero sobre todo cabe destacar el relieve de la conocida Puerta de los Leones, de Micenas, que consiste en una gran placa de unos tres metros de altura que cubre el triángulo de descarga. Este relieve nos muestra dos seres felinos en posición heráldica, adorando o protegiendo una columna sobre un altar (Fig. 5). La presencia de la columna nos remite a la importancia de este elemento como símbolo sagrado en el arte del Egeo, y que quizás en la Puerta de los Leones es un símbolo de poder, que podría representar de manera abreviada el palacio micénico y por extensión la familia real. Dado que no se conserva la cabeza de los animales (que quizás estuvo tallada en otro material como la esteatita), algunos autores creen que pudieron ser en realidad figuras de grifos, y no leones, ya que los grifos destacan por su función de seres protectores. La armoniosa composición de los animales en postura heráldica y el detallismo de las figuras de los animales nos remiten a la habilidad de los escultores micénicos que elaboraban los sellos.

La glíptica micénica alcanza un alto grado de calidad artística, que puede observarse en los numerosos sellos de diminuto tamaño realizados sobre gemas. Los sellos pueden ser de forma oval, circular o cuadrada, y la iconografía es similar a los motivos minoicos, aunque reinterpretada por el mundo micénico, que toma ciertos temas del mundo minoico. Llama la atención cómo los motivos, tallados con gran detallismo pese a su pequeño tamaño, se adaptan delicadamente a la forma del sello. Dentro de la variada iconografía podemos mencionar los temas de juegos de toros, los hombres y las mujeres con largas faldas en procesión, las representaciones de carros, así como las imágenes de grifos y otros animales fantásticos como genios, las representaciones de la denominada Señora de los animales junto a animales protectores en posición enfrentada, o las escenas del mundo animal (animales alimentando a sus crías o siendo atacados por felinos). Respecto a la función de los sellos micénicos, parece que eran mayoritariamente objetos de lujo y de prestigio en la época, que se utilizaban en vida y solían ser depositados como parte del ajuar funerario.

2.3.2. *El trabajo en metal y en marfil*

Sin duda una de las facetas artísticas más conocidas del mundo micénico es el trabajo de los metales, que comprende excelentes ejemplos de su clabo-

rada técnica realizados en oro y plata. Hay que tener en cuenta que en ocasiones los metales son un elemento escaso en el registro arqueológico, lo que se debe a su valor pero también a la práctica habitual de ser fundidos o reutilizados por las generaciones posteriores. Destacan también los objetos micénicos de bronce del ámbito doméstico, con diversas utilidades, tales como vasos o copas, herramientas, objetos de tocador, fíbulas, así como armas y corazas.

Los ejemplos más antiguos son los vasos de plata y oro hallados en las tumbas de Círculo de Micenas, en las que también se encontraron armas como dagas o espadas que en ocasiones tienen empuñaduras decoradas con oro e incrustaciones de marfil. Los vasos de plata y oro destacan por la técnica del repujado, con la que se crean composiciones muy detallistas. La presencia de vasos de oro y plata en esas tumbas de la élite nos indica una sociedad micénica muy jerarquizada, en la que la clase dirigente tiene acceso a objetos de metales preciosos elaborados por artesanos locales especializados. En la tumba IV del Círculo A de Micenas tenemos incluso un excepcional ejemplo de arma, una daga de bronce con la lámina decorada con una viva escena de guerreros luchando contra un león en una de sus caras, y un léon cazando antílopes en la otra. En la daga destaca la elaborada técnica del nielado para realizar las incrustaciones de oro y plata junto con esmalte, que permiten crear detalles en el pelaje del animal o la vestimenta de los guerreros (Fig. 20).

Figura 20. *Daga hallada en una tumba de Micenas (h. 1500 a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

De las tumbas de Círculo de Micenas proceden elaboradas piezas de oro, plata y bronce, que en su mayoría tienen formas minoicas como las copas vafio o los ritones, aunque también hay formas micénicas propias. Hay que destacar también los vasos de oro hallados en las tumbas tipo *tholos* de Laconia con llamativas escenas de captura de toros. Las conocidas como copas vafio de Laconia son una pareja de copas de oro con asas con escenas de toros en un estilo muy dinámico, y se discute si se trata de piezas realizadas en Creta e importadas a Grecia continental. Una de las copas nos muestra a varios hombres tratando de capturar con redes y cuerdas a varios toros que corren tratando de huir, mientras que la otra copa tiene una escena más pacífica en la que un hombre sujeta la pierna del animal mientras otros dos toros inician el cortejo (Fig. 21). Llama la atención el dominio de la técnica del repujado que permite dar gran movilidad a la figuras. También existen piezas de plata muy originales, como un ritón en forma de cabeza de toro o el llamado ritón del asedio (decorado con una escena en relieve de un ataque a una ciudad fortificada), en los que también se aprecia en ocasiones la influencia minoica, de modo que es difícil asegurar si se trata de importaciones de Creta o de productos creados en el continente.

Figura 21. *Vaso de Vafio de Laconia, realizado en oro (h. 1500 a.C.), Atenas, Museo Nacional.*

Una tipología de objeto novedosa del arte micénico son las máscaras de oro batido encontradas en contexto funerario, que proceden también de los

ricos enterramientos de príncipes o reyes. Las cinco máscaras halladas en los enterramientos del Círculo A de Micenas se realizaron con una fina capa de oro, que se repujaba para crear los detalles estereotipados de la cara de un hombre barbado con los ojos cerrados, aunque algunas son más individualizadas. Entre ellas destaca la llamada Máscara de Agamenón (Fig. 22), que Schliemann asoció a este rey erróneamente, que representa a un hombre barbado. El artista intentó crear una imagen más individualizada, de aspecto rudo, con un fino modelado de las facciones. Los agujeros que hay junto a las orejas indicaban que se colocaba sobre la cara del difunto.

Figura 22. Máscara de Agamenón, repujada en oro hallada en Micenas, Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

Por último mencionaremos el trabajo en marfil, en el que los micénicos alcanzaron una gran habilidad creando sofisticadas piezas, en las que se aprecia una importante interacción e influencia mutua con la artesanía del de marfil de Próximo Oriente. Encontramos algunas figuras tridimensionales hechas en marfil, como las cabezas de guerreros encontradas en Micenas y Esparta, o la llamada tríada divina hallada en el palacio de Micenas que representa dos mujeres que se abrazan y un niño. Pero sobre todo llaman la atención los relieves en marfil como la pequeña caja o *pyxis* de Tebas con esfinges en pose herál-

dica (Fig. 23), o el *pyxis* de Atenas con grifos atacando a una presa. También tenemos ejemplos de incrustaciones de marfil que decoraban muebles de madera, o incluso mangos de espejos realizados en marfil. En resumen, las piezas micénicas realizadas en marfil destacan por su exquisito acabado, la economía del diseño y la gran vitalidad de los animales y los seres fantásticos.

De modo general, podemos decir que el arte micénico entra en declive a finales del siglo XIII a.C., como consecuencia de una situación de inestabilidad política y una economía más debilitada. En torno al 1200 a.C. se produce el fenómeno conocido como la llegada de los "pueblos del mar", oleadas de pueblos de diverso origen que ponen en peligro la actividad comercial en el Mediterráneo, y que tradicionalmente se ha vinculado al ocaso de la civilización micénica. Otros factores como las destrucciones por catástrofes naturales sísmicas o los conflictos bélicos internos también pudieron ser elementos que contribuyeron al fin de los reinos micénicos. Tras la época de esplendor artístico micénico, en torno al 1100 a.C. el Egeo inicia una fase compleja y poco conocida, que suele denominarse Edad Oscura, en la que las manifestaciones artísticas no estarán a la altura de las creadas por las culturas minoica y micénica.

Figura 23. *Caja tipo* pyxis *con decoración de esfinges (siglos XIV-XIII a.C.), Tebas, Museo Arqueológico.*

II

EL ARTE GRIEGO (1000-31 A.C.)

Introducción al arte Griego

La civilización griega ocupa un área formada por la Grecia peninsular y continental, por las islas del Egeo y las costas de Asia Menor, al este, y por Sicilia, la Italia meridional, la costa del sur de Francia y este de España y por el norte de África, al oeste (Fig. 1). Consecuentemente, por arte griego se entiende la producción artística de las poblaciones de lengua helénica establecidas tanto en la Grecia continental como en el mar Egeo, así como en las colonias de la costa del mar Mediterráneo de Europa, Asia Menor y África.

La compleja y accidentada orografía griega se encuentra determinada por la presencia de una gran cadena montañosa, con valles interiores de difícil acceso y escasas llanuras, y por el mar Egeo, con recortadas líneas costeras y numerosas islas de muy diferente tamaño. Dichas peculiaridades geográficas determinan la existencia de un clima diverso y una flora y fauna muy variada, todo lo cual fomentó su singular trayectoria histórica. Ésta se caracterizó por la existencia de una fuerte regionalización, lo que determinó la carencia de unidad política y de un sistema de gobierno comunitario y estable en la Antigüedad. Por esta razón existieron numerosos pequeños estados independientes,

Figura 1. *Mapa de la cultura griega en el Mediterráneo.*

frecuentemente enfrentados entre sí y gobernados por sucesivos sistemas cambiantes, en los que la *polis*, o ciudad estado independiente, fue la unidad social básica. Pese a la soberanía de estas ciudades-estado, y de las luchas y rivalidades entre ellas, sus ciudadanos desarrollaron desde el comienzo una fuerte conciencia de pertenencia a un contexto racial, cultural y religioso común, lo que permitió a estas urbes disfrutar de un estilo artístico bastante unitario a lo largo de su historia. Por ello, desde el siglo VIII a.C., lugares sagrados como Delfos, Olimpia o Delos se convirtieron en verdaderos puntos de referencia para el contacto panhelénico.

En Grecia la mencionada estructura social sitúa al hombre, y no a los dioses y a sus monarcas, como medida del universo, concibiéndose así un arte cuyos antropomorfos modelos están en constante evolución desde las fases más antiguas a los periodos más recientes. Esta singular cosmovisión determinó la ausencia del colosalismo y de la complejidad interpretativa iconográfica que caracteriza a las realizaciones artísticas de las antiguas culturas orientales.

El conocimiento histórico de la cultura griega, cuyo estudio se inició en el Renacimiento al reaparecer el interés por las civilizaciones griega y romana, continuó a lo largo de los siglos XVIII y XIX a través de los estudios de destacados eruditos y de las descripciones y datos aportados por viajeros y artistas, si bien algunos de ellos dieron una imagen distorsionada debido a la subjetividad de sus valoraciones. Dicho interés por la Antigüedad propició también la aparición de las primeras campañas de excavación, con los importantísimos descubrimientos arqueológicos de Schliemann en Troya y Micenas y de Evans en Creta, campañas tras las cuales surgieron intentos clasificatorios de los materiales obtenidos así como los primeros estudios de interés que sentaron la base de importantes reflexiones artísticas posteriores. Entre ellos cabe señalar el de J. J. Winckelmann *Historia del Arte Antiguo*, aparecida en el año 1764, cuya novedosa visión determinó, a partir del momento de su publicación, el reconocimiento del Arte Clásico y de la Arqueología como ciencia.

Durante los últimos siglos su análisis ha estado tradicionalmente fundamentado en la conjunción de la información procedente de los textos literarios antiguos con las hipótesis derivadas del análisis de los materiales arqueológicos, intentando contribuir mediante investigaciones de carácter interdisciplinar a un conocimiento del mundo griego vinculado a los procesos sociales, económicos, políticos y culturales. Dichos procesos determinaron la creación de sus grandes obras a lo largo de los distintos periodos en que acostumbra a dividirse su historia.

Dado que una parte considerable de las manufacturas originales se han perdido, el estudio del arte griego antiguo requiere esforzarse en imaginar cómo fueron estas en su origen. En la actualidad es escasa la arquitectura que conserva su espacio original, la mayoría de la escultura ha desaparecido, gracias al valor añadido que tienen algunos materiales fáciles de fundir o bien está desubicada con respecto a su emplazamiento inicial, y sus pinturas, por su fra-

gilidad, apenas han llegado hasta nuestros días. Por esta razón, el estudio de las artes figurativas griegas debe hacerse a través de los escasos originales llegados hasta nuestros días, de las fuentes literarias grecolatinas y de las copias que se efectuaron tanto en la época griega tardía como en época romana.

Sobre las primeras reproducciones conviene recordar que a comienzos del siglo II a.C. en el Ática y en el Peloponeso tuvo lugar un destacado movimiento de retorno a los presupuestos artísticos del pasado. Este hecho generó la imitación de antiguas obras escultóricas, realizándose como método de trabajo de los talleres griegos tanto copias fieles de los modelos originales como variantes más o menos libres de los mismos. Estas réplicas fueron ejecutadas no sólo durante el Helenismo Tardío sino también hasta avanzado el Imperio romano, produciéndose encargos a escultores griegos por parte de algunos emperadores y también por la élite romana, la cual se convirtió en entusiasta coleccionista. Además, la conquista del mundo griego por Roma proporcionó como botín de guerra a su sociedad esculturas, pinturas, joyas y otros objetos artísticos procedentes del mundo helenístico, los cuales ejercieron una gran influencia sobre su cultura. Así pues, tanto a través del comercio como de las contiendas bélicas, Roma heredó no solo las pautas estéticas griegas sino también la convicción de que sus propias creaciones debían estar basadas en los presupuestos artísticos helenos, todo lo cual ha generado no pocos problemas a los investigadores a la hora de adscribir determinadas obras como pertenecientes al arte griego o al romano.

Tema 3

EL NACIMIENTO DEL ARTE GRIEGO (1100-700 A.C.)

Cruz Martínez de la Torre

Esquema de contenidos

1. La Edad Oscura (1100-900 a.C.): la tradición prehelénica.
   1.1. Arquitectura.
   1.2. Artes figurativas.
      1.2.1. Escultura: los orígenes de la figuración.
2. El período geométrico (900-700 a.C.): las raíces del arte griego.
   2.1. Arquitectura.
      2.1.1. Los primeros templos griegos.
      2.1.2. La definición de la estructura templaria.
   2.2. Artes figurativas.
      2.2.1. Escultura: la plástica de pequeñas dimensiones.
      2.2.2. La cerámica: los primitivos vasos pintados.
         2.2.2.1. El periodo geométrico.
         2.2.2.2. El estilo orientalizante.

1. La Edad Oscura (1100-900 a.C.): la tradición prehelénica

A la hora de abordar el estudio de las manifestaciones artísticas griegas resulta difícil establecer con exactitud en qué momento se inicia el desarrollo autónomo de esta cultura, si bien se conjetura la existencia de algunos precedentes que se remontan al siglo XII a.C. Tras el hundimiento del esplendor cultural micénico y la destrucción de sus palacios, la escritura desaparece y la lengua se fragmenta en numerosos dialectos. Hacia el 1200 a.C. surgen grandes migraciones que generan un gran descenso demográfico y producen un empo-

brecimiento cultural y artístico, de tal manera que el arte que aparece después tiene un desarrollo propio apenas fundamentado en el micénico, su precursor.

Durante este primer periodo de la historia de Grecia la organización de la sociedad fue evolucionando hasta el punto de consolidarse una nueva estructura social, la cual diferenciaba a los productores de la riqueza de quienes la disfrutaban. En este nuevo ordenamiento social destaca la presencia de una clase dominante formada por una aristocracia sacerdotal y por otra de carácter militar. La separación del trabajo artesanal del productivo es uno de los caracteres de las nuevas urbes. En ellas el arte responde todavía a los presupuestos de su embrionario sistema social, de manera que el mito y el rito formaron una parte esencial en el afianzamiento de los tipos iconográficos y en la constitución de los modelos artísticos.

Entre los siglos XII y X a.C., aproximadamente, transcurre una larga y mal conocida etapa denominada "Siglos oscuros". Hacia el 1100 a.C., una vez finalizada la Edad del Bronce, nuevas tribus procedentes de la cuenca del Danubio, entre las que destacan las de los jonios y dorios, penetran en la península balcánica por el norte, absorbiendo a los aqueos. El grupo de los dorios se extiende por la Grecia continental y por el Peloponeso; huyendo de ellos, los jonios se instalan en las islas del Egeo y Asia Menor. Las invasiones doria y jonia, el hundimiento del comercio y la irrupción de los Pueblos del Mar en el Mediterráneo oriental y en Egipto son algunas de las causas que generan esta situación de inestabilidad y cambio. De esta oscura etapa apenas quedan manifestaciones artísticas y las escasas que existen son un vago recuerdo de la antigua tradición micénica, salvo en la cerámica que, pese a no romper con ella, se simplifica en extremo su decoración.

En el siglo XI a.C. se inicia la Edad del Hierro en Grecia, sin que el bronce llegue totalmente a desaparecer, encontrándose a comienzos del siglo X a.C. indicios de cambios que posibilitan la recuperación de la economía y el aumento de la población.

1.1. *Arquitectura*

Se conoce poco de las construcciones de la etapa formativa. En sus inicios aparece un urbanismo planificado dentro de núcleos amurallados, controlados por la aristocracia, que son el germen de la futura *polis* de época clásica. Además, en esta etapa se descubren las tumbas micénicas y se inicia mediante rituales específicos el culto a los héroes, manteniéndose los lazos nobiliarios en torno a la casa cuya estructura y connotación profana permanecerá sin apenas diferenciarse durante mucho tiempo del espacio sagrado.

El hecho de que en las últimas centurias del segundo milenio a.C. se produjera una profunda regresión cultural, generada por la desaparición de la cul-

tura micénica y la crisis que afectó al área del Mediterráneo, determinó que las primitivas construcciones habitacionales se efectuaran con materiales perecederos, como la madera y el barro, desapareciendo por ello sus sencillas estructuras. Fue preciso esperar a los inicios del primer milenio a.C. para que las comunidades griegas comenzaran a establecer una organización estatal nueva, la *polis* o ciudad estado, que posibilitara la aparición de inéditos rituales religiosos y los lugares donde celebrarlos.

Como consecuencia surgen pequeños santuarios cuya estructura se fundamenta en la tradición del *mégaron* micénico, si bien su ubicación se desvincula ya del entorno urbano, doméstico y palacial en los que aparecieron. En estas pequeñas construcciones, erigidas en torno a la urbe, se efectuaban ofrendas votivas a las divinidades locales, estableciéndose en ellas los fundamentos de la arquitectura monumental que se consolidará plenamente en el periodo arcaico, cuyos modelos pervivirán con variantes hasta la desaparición de la cultura helena.

Del siglo X a.C. procede el rico yacimiento de Lefkandi, en Eubea, donde se construye un edificio dedicado posiblemente al culto vinculado con algún ritual heroico. Esta curiosa construcción, de diez metros de ancha por cuarenta y cinco de larga, posee un remate absidal y un peristilo ejecutado con postes cuadrados de madera, caracteres ajenos a la antigua tradición micénica que no se repetirán en ninguna edificación de los dos siglos posteriores. En él se utilizó una novedosa técnica constructiva consistente en el empleo de paredes de adobe dispuestas sobre un zócalo de piedra, la cual constituye un precedente de la empleada en algunos templos posteriores del siglo VIII a.C.

1.2. *Artes figurativas*

1.2.1. *Escultura: los orígenes de la figuración*

La Edad Oscura supuso la casi total desaparición de la escultura. No obstante, es en esta primitiva época cuando comienzan a establecerse los principales tipos figurativos a partir de los cuales el arte griego inicia su andadura, proporcionando el punto de partida de un género cuyos principales elementos se mantendrán a través de los siglos con abundantes variaciones.

Las primeras manifestaciones figurativas tras la desaparición del arte micénico se reducen a la cerámica y a pequeñas y esquemáticas estatuillas fabricadas en terracota, piedra y metal, las cuales se depositaban en los santuarios y en las tumbas durante los dos primeros siglos del primer milenio antes de nuestra Era. Precisamente al siglo X a.C., durante la fase Protogeométrica, correspon-

de una singular y excepcional obra, realizada en terracota, que fue hallada fragmentada en dos tumbas del yacimiento de Lefkandi (Fig. 2) y que se encuentra guardada en el Museo de Arqueología de Eretria. En ella se plasma, por primera vez en el arte griego, a un ser mítico llamado a tener un destacado protagonismo en futuros periodos, el centauro. Este personaje, mitad hombre mitad caballo, aparece decorado con motivos geométricos de color oscuro sobre fondo claro, similares a los empleados en los talleres cerámicos de la época. Su esquemático e inmóvil cuerpo equino está compuesto por elementos cilíndricos y en su triangular rostro destacan las grandes orejas que lo enmarcan.

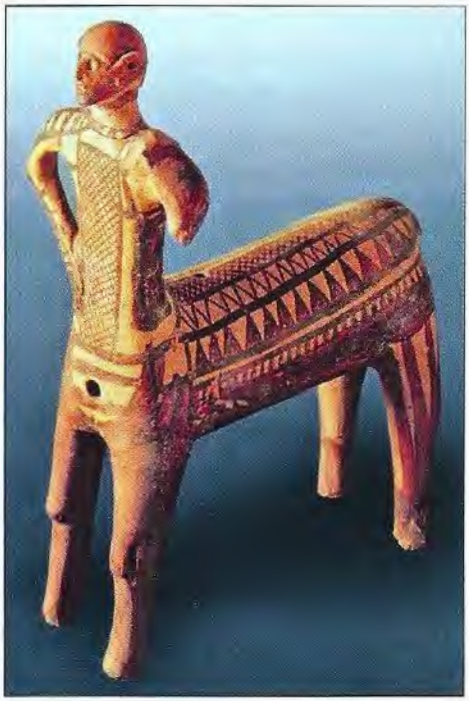


Figura 2. *Centauro de Lefkandi. Protogeométrico (h. el año 1000 a.C.), Eretria, Museo Arqueológico.*

2. El periodo geométrico (900-700 a.C.): las raíces del arte griego

Durante los siglos IX y VIII a.C. surge un renacimiento de lo griego basado en la afinidad de lengua y en la existencia de creencias y tradiciones comunes, pese a permanecer los distintos grupos separados en pequeñas ciudades-estado rivales entre sí política, militar y comercialmente. La mayor importancia

cultural de esta etapa reside en las dos epopeyas de Homero, la *Ilíada* y la *Odisea*, desarrollándose la literatura antes que las artes visuales.

Desde el punto de vista artístico se establecen en estos dos siglos los rasgos fundamentales característicos de la civilización griega, cuya aparición coincide con el inicio del emergente concepto de nación que prevalece sobre el individualismo de cada una de las ciudades y estirpes regias existentes en el área. En esta etapa tiene lugar la colonización de Italia y Sicilia, en el Mediterráneo occidental, y la aparición de los estilos artísticos denominados Geométrico y Orientalizante. Este último surge como consecuencia de la recuperación del comercio con el Mediterráneo oriental, a través de cuyos pequeños objetos se transmite la ideología artística de esta zona. Es precisamente en esta fase cuando se establecen los principales tipos arquitectónicos y figurativos que van a aportar un elemento de continuidad, con variantes, a lo largo de todo el recorrido artístico de esta cultura.

2.1. *Arquitectura*

2.1.1. *Los primeros templos griegos*

La configuración inicial del templo griego tiene lugar durante el siglo VIII a.C., tras la radical transformación de los enclaves habitacionales de las comunidades griegas durante la denominada Época Oscura (1100-900 a.C.) y los primeros siglos del Periodo Geométrico (900-700 a.C.), y se consolida ya en el siglo VII a.C., al inicio del Arcaísmo, etapa en la que se determina claramente su estructura y su función.

En Grecia la actividad religiosa inicialmente tuvo lugar en un recinto al aire libre, en el que se realizaban las ofrendas y sacrificios a los distintos dioses. En las etapas más remotas bastaba con la existencia de un altar erigido en el campo abierto para la protección de la imagen de la divinidad y la realización de su culto.

Con el transcurso del tiempo se estimó necesario establecer un recinto cerrado, el templo, para albergar en su interior la imagen de culto correspondiente y las ofrendas que conformaban su tesoro, si bien sus rituales se realizaban en el altar exterior situado delante de la entrada al mismo. Este edificio cerrado nunca se concibió como un lugar de reunión de los fieles ni tampoco como una zona sagrada de oración o de despliegue del ritual de culto sino exclusivamente como morada de la divinidad, a la cual tan solo tenía acceso el oficiante religioso.

Posteriormente comenzaron a disponerse en torno al templo otros edificios necesarios para los encuentros de la colectividad con sus dioses. Se creó así el entorno sagrado del santuario, o *témenos*, el cual acabó adquiriendo una

gran monumentalidad y complejidad plástica en etapas posteriores, si bien nunca llegó a alcanzar la grandeza de los templos construidos en Egipto y Mesopotamia.

El conocimiento de este tipo de construcciones religiosas se debe fundamentalmente al hallazgo durante esta etapa de dos pequeñas maquetas arquitectónicas, realizadas en terracota, ofrendadas en el siglo VIII a.C. como exvotos en el *Santuario de Hera* de Perajora y en el *Heraion* de Argos. Estos objetos, cuya estructura reproduce sumariamente las posibles formas de los primitivos edificios, tal vez copian construcciones reales ejecutadas en madera y adobe. Ambas obras están abigarradamente decoradas con motivos geométricos, situados en las paredes y en el techo. Muestran una pequeña y única habitación de planta rectangular, que remata en una cabecera recta o absidada, sin que exista una columnata en torno a ella. Los dos edificios se techan con una cubierta de fuerte pendiente a dos aguas, abriéndose en el hueco formado por la confluencia de los dos faldones del tejado una ventana triangular que preludia la forma de los frontones de los templos de etapas posteriores.

En el caso del exvoto del Heraion de Argos, guardado en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas (Fig. 3), el porche de la entrada, sujeto por dos columnas, se cubre con una techumbre plana, anticipando, según algunos investigadores, el modelo del futuro templo próstilo.

Figura 3. *Exvoto del Heraion de Argos (siglo VIII a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

2.1.2. *La definición de la estructura templaria*

Los primitivos templos de época geométrica son de pequeñas dimensiones y estuvieron fabricados en adobe y madera, material económico y fácil de manejar el primero y abundante en el país el segundo, por lo que no quedan restos de ellos debido a su fragilidad. Las cubiertas se realizaron mediante tejas que protegían de los incendios las partes ejecutadas con madera. Su estructura básica constaba de altar para los sacrificios al aire libre, pequeño recinto intermedio, o *pronaos*, y habitación rectangular, denominada *oikos* o *cella*, destinada a albergar la estatua de culto y las ofrendas de la divinidad. El ancho de estos edificios estuvo siempre condicionado por el tamaño de las vigas de madera disponibles durante su construcción.

A comienzos del siglo VIII a.C. se constata en Esparta la existencia de un edificio de pequeño tamaño construido también con ladrillos sin cocer dispuestos sobre un zócalo de pequeñas piedras. A mediados de este siglo la técnica de construcción continúa siendo muy pobre, empleándose bloques irregulares de piedra, unidos mediante barro y cascajo, en el zócalo de los muros. Sobre él se levantaban las paredes mediante un entramado de postes que albergan en su interior adobes recubiertos con barro. En el centro del espacio de la *cella* se dispuso una fila de columnas de madera con objeto de poder sostener el techo. En esta etapa la idea de templo se concreta en la creación de un singular edificio de forma alargada, construido con una medida sagrada de cien pies o *hekatompedon*, un ejemplo del cual es el *Santuario de Hera*, en Samos, erigido hacia el año 800 a.C. (Fig. 4). Se trata de una construcción estrecha y larga con una fila central de columnas para poder sujetar la techumbre, lo que obligaba a desplazar lateralmente la imagen de culto. Esta edificación se rodeó exteriormente de columnas por todos sus lados a finales del siglo, sirviendo de ejemplo al futuro modelo de templo períptero del Arcaísmo. Otros edificios que responden a este tipo de estructura se encuentran en Delos, Samos, Esparta y Olimpia, entre otros lugares.

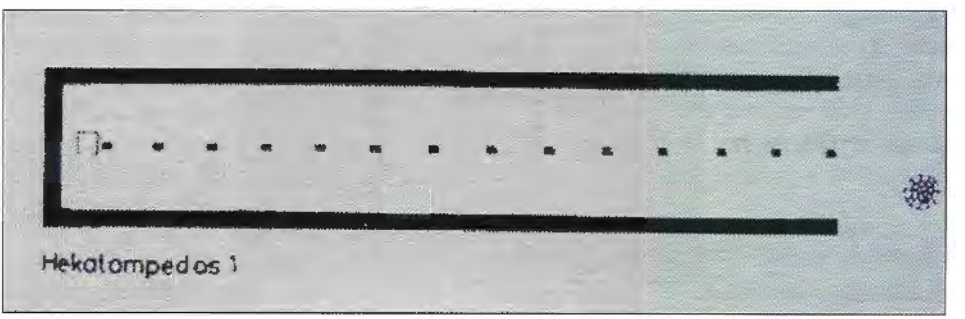


Figura 4. *Planta del hekatompedon del Santuario de Hera en Samos (siglo VIII a.C.).*

Desde mediados de este siglo y hasta la mitad del siglo VII a.C. la técnica de la talla de la piedra evoluciona notablemente, cuyo empleo va a permitir el aumento del tamaño de los edificios dotándolos de solidez, y seguridad. Será a partir de este último siglo cuando comiencen a individualizarse estas construcciones, renovándose y ampliándose, para lo cual se emplea la piedra en los paramentos verticales y las tejas en la techumbre.

El siguiente paso en la evolución de la primitiva estruetura templaria tuvo lugar a finales de este periodo, definiéndose en él plenamente los elementos que caracterizarán a los futuros templos griegos arcaicos. Uno de ellos es la *perístasis*, o columnata que rodea a la *cella*, cuya aparición surge en el mencionado *Heraion* de Samos. Otro de los cambios efectuados ya en el siglo VII a.C. tiene que ver con la estructura de la planta, subsanándose la estrechez del espacio interior de la *cella* gracias a la inclusión en ella de otra fila de columnas para sostener la techumbre. La presencia de esta doble columnata ensanchó notablemente su espacio interior, dividiéndolo ahora en tres naves, lo que permitió la colocación en el centro de la imagen divina.

La evolución de este tipo de construcciones religiosas se constata claramente en Thermon, en Etolia, donde han sobrevivido una serie de edificios

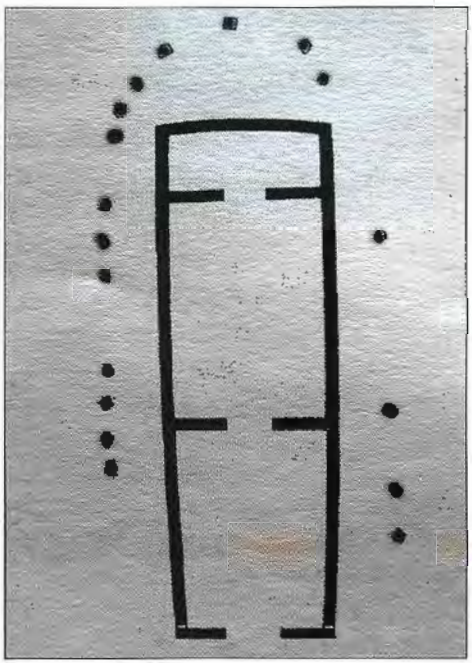


Figura 5. *Planta del Mégaron B del templo de Apolo en Thermon, Etolia (siglo VII a.C.).*

religiosos. En este emplazamiento existió inicialmente un mégaron micénico hasta el periodo Protogeométrico. El más antiguo de ellos, construido en el siglo X a.C. y conocido con el nombre de *Mégaron B*, responde a la estructura de planta rectangular con ábside, rodeada de una columnata exterior paralela a las paredes del templo, la cual constituye el precedente de la *perístasis* exterior que rodeará al templo griego en época arcaica y clásica, cuya función es proteger el muro de la *cella*. Sobre esta construcción, en el siglo VII a.C. durante el Arcaísmo, se edificó el templo dedicado a Apolo (Fig. 5), del cual se conserva parte de la decoración cerámica empleada en las metopas y antefijas. En su construcción se usaron aún columnas de madera, siendo el ejemplo más antiguo que se conoce de la utilización del orden dórico. Su arquitecto, quizá en un intento de proporcionar mayor simetría al exterior del edificio, prolongó los muros longitudinales de la pared postrera de la *cella*, creando así una segunda fachada, lo que dio lugar al modelo de templo *anfipróstilo*, o de doble fachada.

2.2. *Artes figurativas*

2.2.1. *Escultura: la plástica de pequeñas dimensiones*

Durante los siglos IX y VIII a.C. se desarrolla el llamado Estilo Geométrico, con cuyo lenguaje se crean objetos ejecutados en terracota, bronce y marfil. Se trata de pequeñas ofrendas de carácter sacro, enterradas en el interior del recinto sagrado de los santuarios, especialmente en el de Olimpia, que fueron depositadas como exvotos a los dioses. Cuando los santuarios se saturaban de estas pequeñas obras, o cuando los gustos artísticos cambiaban, se las enterraba en ellos, al no poder ser abandonadas o reutilizadas debido a su condición sagrada. De ahí la abundancia de piezas llegadas hasta nuestros días. Se trata de estatuillas de barro y bronce, muy expresivas y de gran estilización formal, y también de calderos trípodes de bronce, material de gran prestigio aristocrático y artesanal. Las representaciones abarcan tanto figuras de animales –ciervos, caballos y aves– como de hombres, que a partir del siglo VIII a.C. se suelen realizar en bronce mediante la técnica de la cera perdida, mostrando un estilo ya claramente geométrico similar al de las imágenes que decoran la cerámica. En ellas los cuerpos se reducen esquemáticamente a lo imprescindible, obviando los detalles innecesarios.

Entre los tipos de animales mencionados las figuras de caballos son especialmente importantes, dado que en el mundo griego estos animales constituyen símbolos de poder y prosperidad que solo poseen las altas clases sociales y los héroes (Fig. 6). Su vigorosa e inmóvil anatomía se plasma con extremo

cuidado, mostrando un esquematizado cuerpo filiforme, un cuello fuerte y unos destacados cuartos traseros. Las orejas se mimetizan con las crines y el largo hocico presenta la misma forma tubular que el vientre. Estas imágenes desaparecen a finales de siglo en los santuarios del sur del país, manteniéndose en los del norte como signo distintivo de su aristocracia. En el caso de las representaciones de hombres la cabeza es pequeña y los rasgos del rostro apenas están esbozados. El torso es triangular, la cintura delgada, los hombros anchos, los brazos fuertes, las piernas largas y los glúteos prominentes. Algunos son guerreros con casco y armas, mientras que otros ejecutan diversas actividades. La desnudez y las exageradas proporciones corporales de ciertos personajes, así como el cinturón que enmarca su estrecha cintura, podrían ser indicativas de su condición de seres mitológicos.

Figura 6. *Caballo de terracota del periodo Geométrico (siglo VIII a.C.), Munich, Staatliche Antikensammlungen.*

Las imágenes fabricadas en marfil, desaparecidas tras el ocaso del mundo micénico, vuelven a surgir en el primer milenio a.C. a raíz de los contactos comerciales con África y el Próximo Oriente. Entre los restos llegados hasta nuestros días están varias figuras halladas en la Tumba nº 13 del cementerio Cerámico de Atenas, fechadas en la segunda mitad del siglo VIII a.C. A una de ellas, que sobresale por su buen estado de conservación, se la conoce con el nombre de *Diosa del Dípylon* (Fig. 7). Se trata de una alargada estatuilla feme-

nina, de pie y desnuda, de casi veinticinco centímetros de altura. Presenta un rostro con grandes ojos, que evocan los marfiles orientales de Nimrud, un torso triangular y su cabeza se adorna con un gorro cilíndrico de origen fenicio, llamado *polos*, decorado con una greca con meandros. Su iconografía, aunque fundamentada en los modelos orientales de las voluminosas diosas sirio-fenicias, se concibe y ejecuta al modo griego, mostrando una anatomía y un tocado totalmente novedosos hasta el momento.

Además de las mencionadas imágenes se conoce la existencia en este siglo de representaciones de divinidades, ejecutadas en madera o en bronce, que cumplieron la función de estatuas de culto en los santuarios, si bien no se ha conservado ninguna de ellas. Durante los últimos años del Periodo Geométrico las figuras comienzan a tener un mayor volumen y a mostrar una mayor vitalidad, difundiéndose nuevos modelos decorativos procedentes de oriente –como palmetas, rosetas, grifos y esfinges, entre otros– que dan paso a la fase arcaica del denominado estilo orientalizante.

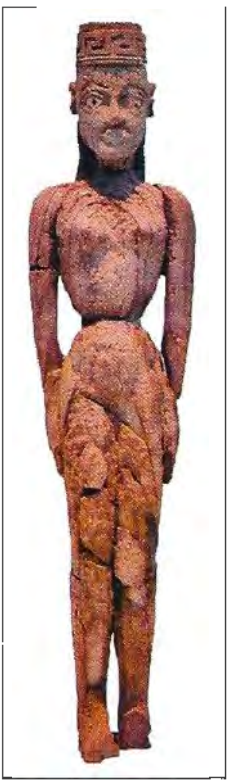


Figura 7. *Diosa del Dípylon (siglo VIII a.C.). Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

2.2.2. *La cerámica: los primitivos vasos pintados*

2.2.2.1. El periodo geométrico

La cerámica es el género artístico donde mejor se puede constatar los cambios acontecidos en esta época. De hecho, el denominado Estilo Geométrico es preferentemente cerámico y está asociado al florecimiento de ciudades-estado como Atenas, Corinto, Tebas o Argos. Esta nueva moda surge en un momento de relativa uniformidad cultural, lo que hace que los talleres de las diversas ciudades empleen en la decoración de sus vasijas motivos similares. De todas ellas Atenas es la ciudad que marca la pauta al resto de las urbes, siendo en las piezas procedentes de sus alfares donde mejor se ha documentado la formación y el desarrollo de este estilo. A diferencia de los talleres atenienses, los de las otras ciudades alcanzan una menor calidad en la ejecución de los vasos, si bien algunos desarrollan, como sucede en Corinto, singulares estilos decorativos.

Esta nueva tendencia ornamental se denomina así por el componente geométrico que predomina tanto en la morfología de los vasos como en la decoración de los mismos. Sus formas, muchas de ellas heredadas de la vieja tradición micénica, se reducen sustancialmente en los inicios del periodo con respecto a las de época prehelénica, si bien sus proporciones comienzan a ser cada vez más estructuradas y la decoración se adapta con mayor precisión a las diferentes partes que componen el vaso.

Además de los cántaros, enócoes, cuencos, píxides y otras formas, destacan las grandes ánforas y las cráteras funerarias que se han encontrado en las necrópolis atenienses del Dípylon y del Cerámico, fabricadas expresamente para situarse las primeras sobre los enterramientos femeninos y las segundas sobre las tumbas masculinas. El Dípylon se hallaba próximo a la doble puerta al oeste de la ciudad de Atenas y el Cerámico estaba situado en el barrio de los ceramistas. En sus alfares se crearon estas grandes vasijas como parte del ajuar de incineración, siendo empleadas como monumentos funerarios conmemorativos de la nobleza ateniense al disponerse sobre las tumbas a modo de estela. Ambos tipos se encuentran horadados en su base para filtrar las libaciones que se efectuaban al difunto. En la fase final de este periodo estos grandes recipientes se decoraron con escenas alusivas al ritual fúnebre, sin que por ello sus motivos hagan referencia expresa a la vida de ultratumba, como sucede en Egipto, ni se adapten a las precedentes costumbres funerarias micénicas.

Cada uno de los vasos fabricados se ejecutó mediante el empleo del torno y fue concebido como una estructura arquitectónica en la que sus distintas partes se encuentran perfectamente articuladas. Estas vasijas sirven como soporte a una profusa, armónica y ordenada decoración bícroma, ejecutada en color oscuro sobre el fondo claro de la arcilla, trazada mediante regla, compás y pincel múltiple. En los primeros momentos de este nuevo estilo el ornamento se

compone de motivos exclusivamente geométricos, situados en bandas (Fig. 8). En ellos predomina la línea recta –como en el caso de las esvásticas, ajedrezados, rombos, triángulos y zigzags– si bien también existen motivos curvilíneos como puntos, círculos concéntricos, espirales y líneas onduladas. Estas últimas darán origen a meandros de ángulos rectos, conocidos con el nombre de *greca*, motivo que se empleará a lo largo de todas las fases del arte griego. Los frecuentes temas de carácter curvo de la naturalista tradición minoica, posteriormente reducidos a rígidos esquemas en época micénica, se esquematizan ahora al máximo, ejecutándose de una manera totalmente regular y matemática. La forma globular del cuerpo del vaso se cubre por completo de estos motivos, sin dejar espacios libres. Los más destacados se disponen en su zona central y los restantes cubren la totalidad de su superficie, de tal manera que subrayan con gran nitidez las diferenciadas partes del vaso. Su disposición obliga al pintor a efectuar un cálculo exacto del espacio de que dispone para que puedan adaptarse con fluidez al contorno del recipiente.

Figura 8. *Crátera del periodo Geométrico (siglo IX a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

En los momentos iniciales de este estilo, durante finales del siglo IX a.C., los tipos de vasijas aumentan, así como el número de bandas decorativas que comienzan a ensancharse hasta cubrir casi por completo el cuerpo del vaso,

aumentando paulatinamente la complejidad de los diseños. Desde mediados del siglo IX a.C. y hasta mediados del siglo VIII a.C. continúan creciendo el número de las formas cerámicas, así como el de diseños pintados, apareciendo las primeras figuraciones de animales. Éstos se interpretan de forma esquematizada y geométrica, al tiempo que se igualan en cuanto a la postura que adoptan y se disponen repetidos en ordenadas hileras dentro de frisos sobre distintas zonas de la superficie del vaso.

La mayor jerarquización y complejidad social de finales del Periodo Geométrico, entre el 770 y el 700 a.C. aproximadamente, deriva en una tendencia general a la ostentación por parte de las altas esferas de la sociedad, perceptible en la complejidad de sus enterramientos. En esta etapa aparecen, junto a los estilizados y bidimensionales motivos decorativos de carácter animal y a los minuciosos motivos geométricos, escenas correspondientes al ritual fúnebre en las que participan figuras humanas, surgiendo con ellas la narración en el arte griego. Hacia el año 750 a.C. el lujo funerario alcanza cotas no conocidas hasta el momento, creándose monumentales ejemplares que se disponen sobre las tumbas de los personajes más ricos del cementerio ateniense del Dípylon, en cuyas escenas decorativas aflora ya el relato asociado al contexto de la muerte. En estas vasijas se acostumbra a plasmar temas alusivos al ritual funerario en los que participan esquemáticas figuras de hombres y mujeres que acompañan al difunto, colocado sobre un catafalco, así como guerreros que desfilan montados en carros tirados por caballos. Estas últimas escenas podrían aludir tanto a temas de carácter heroico, en los que la sociedad griega busca sus raíces y su identidad a través de las hazañas de sus héroes, como a los juegos deportivos que solían organizarse en honor del prestigioso finado. A finales del siglo VIII a.C. los temas figurativos continúan compartiendo el espacio con los motivos geométricos, si bien la preferencia por la figura humana y la narración, en menoscabo de la decoración de carácter lineal, acaba definitivamente con este estilo.

Desde el punto de vista iconográfico los temas empleados en los vasos geométricos muestran una gran simplicidad debido a la abstracción, al esquematismo y a la estilización formal con que se proyecta su lenguaje. Las figuras humanas se conciben como siluetas dentro de una misma escala con frontales torsos triangulares, largas y delgadas piernas y brazos, estrechas cinturas y cabezas reducidas a un simple punto, en cuyo rostro tan solo destaca la disposición frontal del ojo y un pequeño apéndice para significar la barbilla. Con el paso del tiempo los cuerpos van ganando en tamaño y volumen, situándose siempre dentro de frisos cada vez más anchos. De esta forma, los temas figurativos acaban restando protagonismo a los motivos de carácter geométrico, que se reducen y ocupan los espacios libres del vaso. Pese a la evolución de las imágenes dentro del estilo, la tendencia a ordenar los distintos componentes decorativos, la compartimentación de los temas y la precisa ejecución técnica de las escenas son los caracteres básicos del arte cerámico de este periodo, en cuyas narraciones se inicia la tan anhelada búsqueda de la proporción ideal que caracterizará a las imágenes de los grandes maestros de etapas posteriores.

Entre las obras más significativas del Periodo Geométrico merecen destacarse las magníficas ánforas y cráteras del denominado Maestro del Dípylon, halladas en las tumbas de este cementerio ateniense, algunos de cuyos ejemplares sobrepasan el metro y medio de altura. Entre la veintena de ejemplares creados por él destaca la *Gran ánfora del Dípylon*, del Museo Arqueológico Nacional de Atenas, ejemplo de armonía, belleza y perfección técnica. En esta obra, que señalaba la existencia de una tumba femenina, confluyen la maestría del alfarero, que ha calculado matemáticamente las proporciones del vaso, y la del pintor, que ha ejecutado los minuciosos motivos geométricos y figurativos que cubren por completo toda su superficie (Fig. 9). En el cuello del recipiente se disponen dos filas de pequeños e idénticos animales, colocados uno a continuación del otro, los cuales alternan con grecas y otros diseños lineales. En su cuerpo, en una ancha banda, se sitúa la escena de la exposición del cadáver. En ella los abstractos personajes de las plañideras se mesan los cabellos y velan en distintas posturas a la difunta, la cual se halla expuesta sobre un lecho fúnebre cubierto con dosel (Fig. 10).

Figura 9. *Gran ánfora del Dípilon (siglo VIII a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

Figura 10. *Detalle de la Gran ánfora del Dípilon (siglo VIII a.C.). Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

En la *Crátera de Atenas*, del Museo Arqueológico Nacional de Atenas, se combinan dos escenas alusivas al mencionado ritual. Una de ellas aparece pintada sobre el friso superior del cuerpo del vaso, entre las asas, y otra se encuentra bajo él. En este segundo friso posiblemente se alude a los juegos funerarios que, a modo de los organizados por Aquiles tras la muerte de Patroclo, se solían promover en honor de los aristocráticos difuntos (Fig. 11). Ambas narraciones se complementan con variados motivos geométricos, los cuales rellenan por completo el fondo del vaso. En las dos narraciones se reflejan diversas fases del ritual fúnebre del noble, como su traslado al cementerio en un carro tirado por dos caballos, rodeado por sus familiares y amigos que le acompañan, algunos de los cuales se lamentan y se mesan los cabellos. En el friso inferior, enmarcado por líneas paralelas, aparece una estática e idéntica sucesión de personajes que portan enormes escudos con escotaduras que les cubren por completo sus cuerpos, posiblemente guerreros, montados en sus bigas. La perfecta conjunción entre la ejecución del vaso y el equilibrio decorativo de las esquemáticas y estáticas figuras que lo adornan son algunos de los caracteres más destacados de estas singulares obras.

A finales de este estilo comienzan a aparecer nuevos diseños, como se constata en la *Jarra del taller de Atenas*, del Museo Arqueológico Nacional de Madrid (Fig. 12), en cuyo cuello aparecen figuras femeninas de largos cabellos y faldas cubiertas de retícula que, agarradas de las manos, parecen participar en

una danza ritual. La discreta inclusión de la narración en la parte superior del vaso hace que ésta apenas destaque con respecto a la decoración del cuerpo del recipiente, formada por un friso de ciervos, que corre bajo los pies de las mujeres, y por las líneas que cubren por completo el resto de la obra. Además, en algunos ejemplares de menor tamaño surgen lo que podrían conceptuarse como narraciones míticas, quizá procedentes de la epopeya o de los poemas homéricos. Estos temas se popularizarán en etapas posteriores, si bien el esquematismo de las figuras no siempre permite una identificación clara de los personajes que participan en ellas. Uno de los que alcanzará una gran aceptación en la futura iconografía del arte griego es el de los trabajos de Heracles, entre los que sobresale su lucha contra el león de Nemea. Este episodio podría estar representado en el *Vaso trípode* del Museo del Dípylon de Atenas, tema dispuesto en una de sus patas que podría corresponder con dicho relato (Fig. 13). En esta imagen el cuerpo del supuesto héroe es más voluminoso que el de las figuras de los anteriores vasos y presenta un mayor movimiento, caracteres que también se constatan en los personajes armados con escudo, casco y lanzas que el pintor dispone en el friso del cuerpo de la obra.

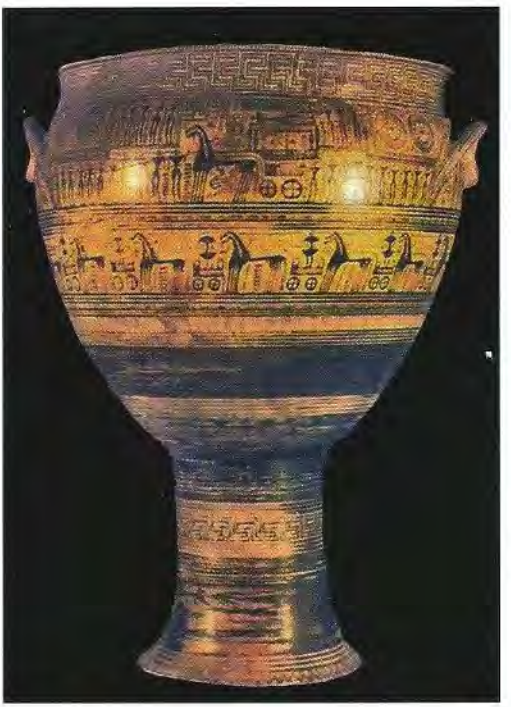


Figura 11. *Crátera de Atenas (siglo VIII a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

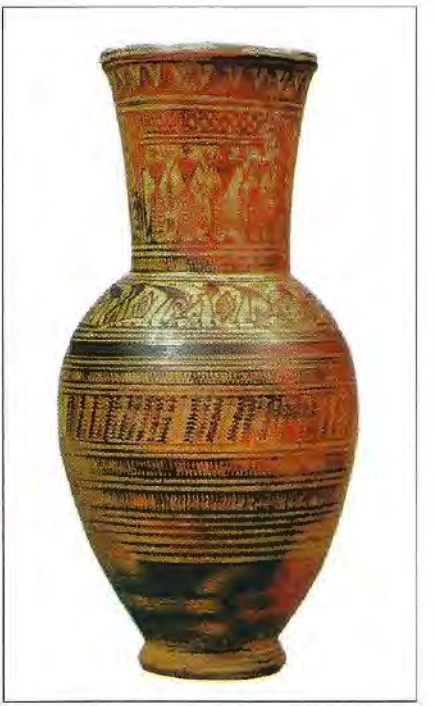


Figura 12. *Jarra del taller de Atenas (siglo VIII a.C.), Madrid, Museo Arqueológico Nacional.*

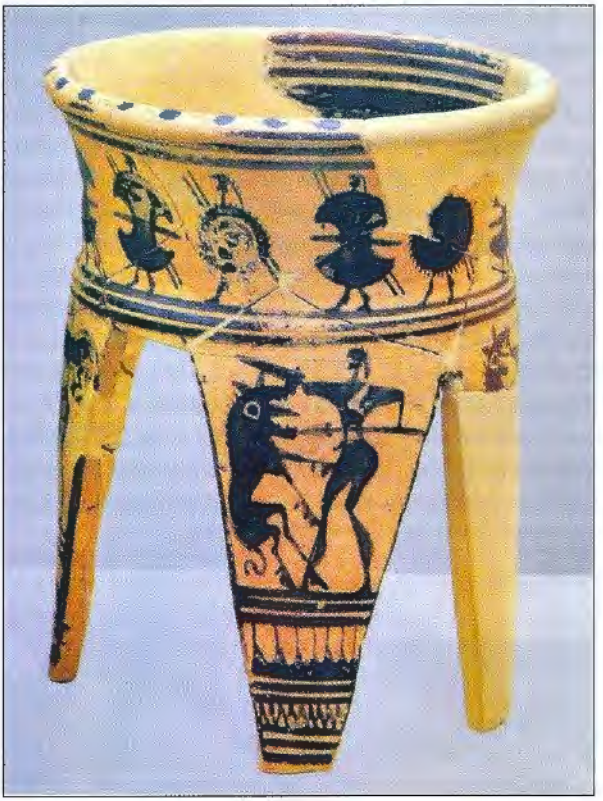


Figura 13. *Vaso trípode (siglo VIII a.C.), Atenas, Museo del Dípylon.*

2.2.2.2. El estilo orientalizante

Al final de la etapa geométrica, en la segunda mitad del siglo VIII a.C. junto a la tradición ática, presente en las ofrendas de las tumbas de los ricos personajes enterrados en los mencionados cementerios atenienses, en algunos talleres áticos, buscando sus propias vías decorativas, es posible hallar en una serie de objetos otra tradición estética diferente vinculada al arte del Próximo Oriente, en los cuales se percibe su característica influencia cultural. Si bien el contacto con estos lejanos pueblos es esporádico a comienzos del siglo IX a.C., a mediados del siglo VIII a.C. se adoptan plenamente en Grecia estos nuevos tipos figurativos y sus técnicas como resultado la expansión colonial griega y del incesante comercio de tejidos, marfiles y metales desde Asia Menor hasta el Mediterráneo occidental y desde el norte de África hasta el Mar Negro. Esta

nueva forma de concebir el arte se conoce con el nombre de Estilo Orientalizante y en él se establecen motivos iconográficos que van a perdurar durante siglos en el arte griego.

La heterogénea procedencia de los objetos importados será la causa de la diversidad regional de este estilo, al mezclarse en los distintos talleres las técnicas y los temas decorativos propios de Oriente con los procedentes de las tradiciones locales griegas. De esta forma surgen ahora una serie de escuelas tanto en la Grecia continental, entre las que destacan las de Corinto y Atenas, como en la zona jonia de Asia Menor e islas del Egeo, donde sobresalen las de Creta, Paros o Rodas. En ellas los artistas helenos crean nuevos objetos, preferentemente cerámicos, que se hallan imbuidos de un exotismo inexistente en la estética de los vasos fabricados durante el periodo geométrico.

Pese a que en este nuevo estilo los temas decorativos continúan disponiéndose en ordenados frisos superpuestos, el predominio de la línea recta, que caracteriza a la austera decoración monocroma de la etapa geométrica, se sustituye por el empleo de la línea curva, creándose una nueva concepción decorativa fundamentada en el empleo de diseños curvilíneos. Además, la paleta tonal se amplía con los colores rojo y blanco, lo que, junto con la pérdida del diseño angular de las figuras, les proporciona vitalidad y volumen. Así mismo, en los detalles del interior de las imágenes se comienza a emplear finas incisiones con objeto de resaltarlos, anticipándose así a la futura técnica de figuras negras de la cerámica ateniense. A continuación se pintan los diseños con los colores anteriormente mencionados y se procede a la cocción del vaso. Los originales motivos procedentes del repertorio vegetal y animal egipcio y mesopotámico, reinterpretados, van a inundar la superficie de los vasos griegos, especialmente la de los fabricados en los alfares de Corinto, ciudad en la que se siente con menor fuerza la influencia del estilo geométrico que en Atenas. Este hecho tendrá lugar entre finales del siglo VIII a.C. y la segunda mitad del siglo VII a.C., ya durante la siguiente etapa del Arcaísmo, momento en el que la incorporación de estos ornamentos provoca un auge artístico sin precedentes.

Así pues, este nuevo estilo se inicia en Corinto en la segunda mitad del siglo VIII a.C., en la fase denominada "Protocorintio Temprano", prevalece durante la primera mitad del siglo VII a.C., en el "Protocorintio Medio", y finaliza a mediados del siglo VI a.C., cuando la influencia de este estilo declina. Sus mejores creaciones tienen lugar durante el siglo VII a.C., ya en pleno Arcaísmo, momento en el que Corinto se convirtió en el principal centro alfarero del Mediterráneo, imitándose sus vasos en numerosas ciudades griegas. A finales de este siglo la decoración de sus vasos comienza a estereotiparse, perdiendo calidad.

Entre los animales representados en sus vasos, algunos convertidos en monstruosos seres fantásticos, merecen citarse los leones y panteras, las esfinges, las sirenas y los grifos, en ocasiones dispuestos todos ellos formando com-

posiciones heráldicas (Fig. 14). Los refinados temas pertenecientes al reino vegetal, como las rosetas, las palmetas y los "árboles de la vida", van a tapizar por completo la superficie del vaso, al igual que los motivos geométricos lo hacían en la anterior etapa. A esta ornamentación se une la aparición de las primeras escenas mitológicas derivadas de la epopeya, tímidamente esbozadas algunas a finales del estilo geométrico. Como ejemplo merece citarse la *Crátera de columnas*, del Museo del Louvre de París, en la que se plasma una escena del banquete de Heracles y Éurito, el centauro que intentó raptar a Hipodamía durante su boda con Pirítoo, provocando la Centauromaquia o guerra entre lapitas y centauros (Fig. 15).

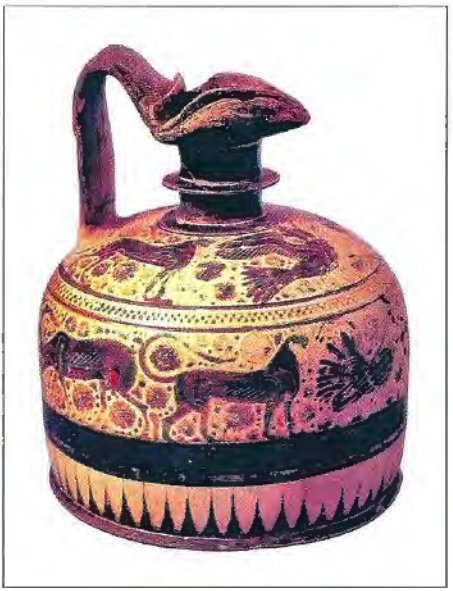


Figura 14. *Enócoe corintio (siglo VII a.C.), Londres, Museo Británico.*

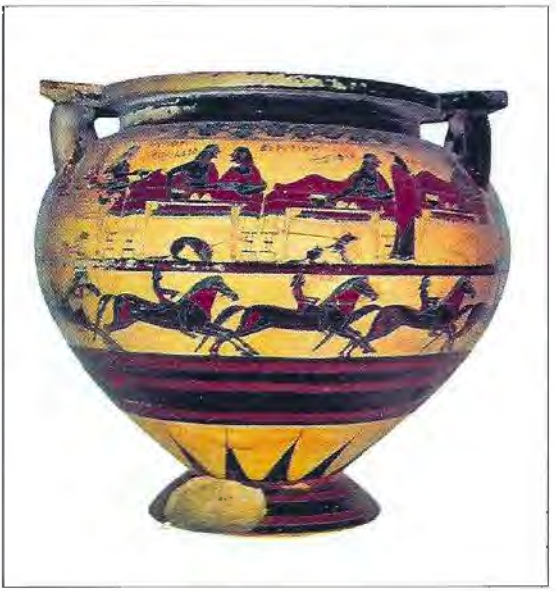


Figura 15. *Crátera de columnas (siglo VII a.C.), París, Museo del Louvre.*

Entre los numerosos ejemplares creados en este estilo merecen citarse el *Olpe Chigi*, del Museo Nacional de Villa Giulia de Roma, excepcional obra ejecutada a mediados del siglo VII a.C. cuya decoración figurativa, dispuesta en anchos frisos separados por bandas de color negro, ocupa ya la casi totalidad del cuerpo del vaso. En el friso superior se muestra a dos compactos grupos de hoplitas, formado cada uno por cuatro guerreros provistos de casco, lanza y redondos escudos, uno de ellos decorado con el mítico tema de la Gorgona (Fig. 16). Ambos grupos de contrincantes se enfrentan entre sí al son de la música del *aulós*, o doble flauta que toca un personaje de tez más oscura, quien

aparece interpuesto entre ellos y el grupo de hoplitas que caminan a su espalda. Los cuerpos de los participantes en la acción poseen ya una sólida musculatura y muestran el torso y el ojo de frente, mientras que la cabeza y los miembros se representan de perfil. En el segundo friso un grupo de jinetes cabalgan en fila sobre poderosos caballos de largas crines, efectuadas mediante profundas incisiones, al igual que los detalles internos de los cuerpos y del atuendo del resto de las figuras. Tanto la narración de estos dos frisos como la del tercero, dispuesta sobre la banda decorada con negros dientes de sierra que rodean la base del recipiente, se complementa con motivos vegetales y curvilíneos, colocados entre las figuras y ejecutados con brillantes colores que resaltan sobre el fondo claro de la arcilla.

Figura 16. *Olpe Chigi (siglo VII a.C.), Roma, Museo de Villa Giulia.*

Otro vaso de forma similar, aunque algo más tardío, es el *Olpe corintio*, del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, sobre el que el pintor ejecuta una abigarrada decoración dispuesta en seis frisos de anchura variable, separados entre sí por líneas rectas paralelas (Fig. 17). Los motivos figurativos, de brillantes colores, están formados por leones y panteras que alternan con esfinges aladas, animales fantásticos que se disponen en cinco de los frisos. Las dos situadas en el cuello del recipiente se ubican enfrentadas a una imagen femenina, siguiendo un antiguo esquema oriental. Bajo ellas, en una ancha banda, aparecen otras figuras femeninas cogidas de la mano y ataviadas con peplo, en

una tipificada actitud de danza, tema decorativo empleado ya en los vasos del estilo geométrico. La gran profusión de elementos vegetales, fundamentalmente palmetas, completan la decoración incisa de esta singular vasija.

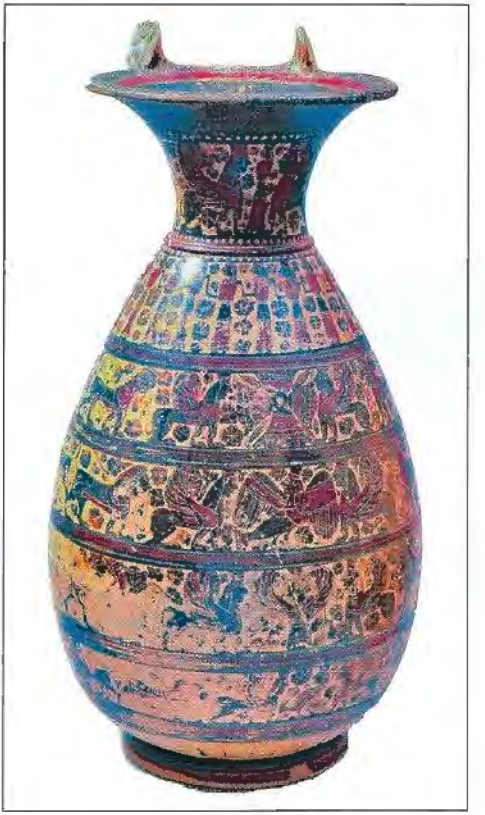


Figura 17. *Olpe corintio (siglo VII a.C.), Madrid, Museo Arqueológico Nacional.*

Por último merece citarse el célebre *Enócoe Lévy*, del Museo del Louvre de París, obra maestra del estilo rodio orientalizante que está decorada con seis frisos de motivos reticulados, colocados bajo el cuello del recipiente (Fig. 18). Todos ellos están rellenos con delicadísimas figuraciones monocromas y complejos y variados temas vegetales y geométricos insertados entre los anteriores. En el friso situado bajo el cuello del vaso aparecen esfinges y grifos alternando con cérvidos y, bajo él, separados entre sí por finas bandas decorativas, aparecen otros cinco frisos de cabras salvajes que pastan apaciblemente en hilera, unas de piel lisa y otras moteada. El delicado del acabado de las imágenes y la

gran profusión de detalles decorativos colocados entre ellas evidencian claramente la vinculación de esta obra con el repertorio fantástico oriental.

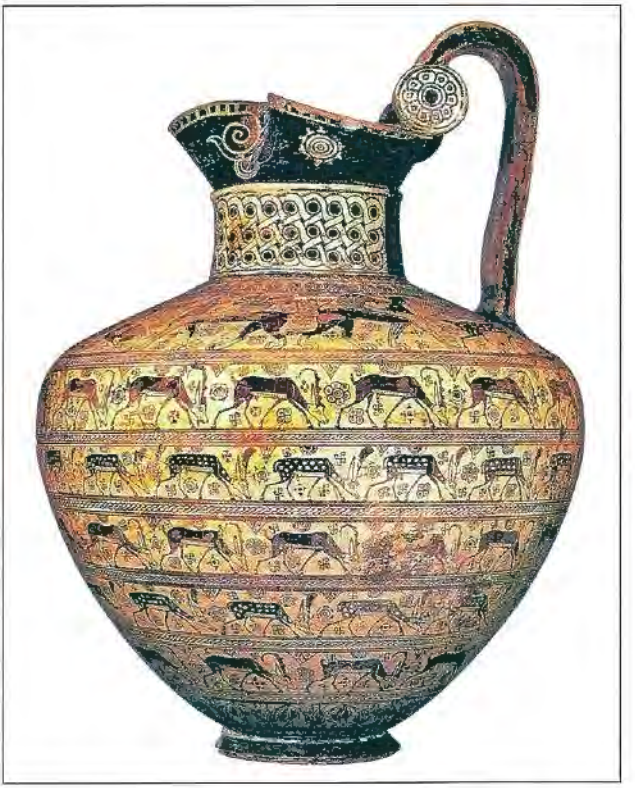


Figura 18. *Enócoe Lévi (siglo VII a.C.). París, Museo del Louvre.*

Como ya se ha señalado anteriormente, a partir del segundo cuarto del siglo VI a.C. los alfares corintios sufren un descenso radical en la calidad de sus productos, siendo éstos sustituidos por vasijas áticas debido a que, durante el siglo VII a.C., en los alfares atenienses se experimenta con una técnica gestada previamente en Corinto. Este hecho derivará en la aparición de un estilo cerámico propio de Atenas, que desplaza definitivamente al anterior, denominado Protoático. Esta nueva tendencia decorativa mezcla al comienzo motivos geométricos y orientales y, tras evolucionar las figuraciones humanas hacia formas más naturalistas, a finales del siglo VII a.C. deriva en la aparición de los insuperables vasos áticos de Figuras Negras del periodo arcaico, cuyas principales realizaciones se analizarán en el siguiente tema.

Tema 4

EL ARTE GRIEGO ARCAICO (700-480 A.C.)

Cruz Martínez de la Torre

Esquema de contenidos

Introducción.
1. Arquitectura.
   1.1. Templos.
      1.1.1. Materiales.
      1.1.2. Plantas y tipos de templos.
      1.1.3. Órdenes arquitectónicos.
         1.1.3.1. El orden dórico.
         1.1.3.2. El orden jónico.
         1.1.3.3. El orden corintio.
      1.1.4. Templos del arcaísmo en la Grecia continental, el Mediterráneo oriental y la Magna Grecia.
         1.1.4.1. Templos dóricos.
         1.1.4.2. Templos jónicos.
   1.2. Los santuarios y sus edificios de culto.
2. Artes figurativas.
   2.1. Escultura.
      2.1.1. Los inicios de la escultura monumental: la escultura dedálica.
      2.1.2. Kouros y koré.
      2.1.3. La estatuaria del arcaísmo tardío.
      2.1.4. La escultura arquitectónica.
      2.1.5. El relieve funerario.
   2.2. La cerámica.
      2.2.1. La cerámica arcaica: formas, técnicas, decoración y función.
      2.2.2. Los vasos atenienses de "figuras negras".
      2.2.3. Los "maestros bilingües" y los vasos atenienses de "figuras rojas".
   2.3. La pintura arcaica.

Introducción

El Periodo Arcaico se inicia a finales del siglo VII a.C. y abarca hasta comienzos del siglo V a.C. Se trata de un momento de expansión de la *polis* griega y de instauración de un nuevo orden ciudadano, con la tiranía como marco político principal, sistema que pronto desaparecerá frente al ideal igualitario de ciudadanía del siglo V a.C. La legitimación de este tipo de mandato ciudadano supone la promoción de grandes obras públicas, representativas del prestigio del tirano, quien apoya la creación de edificios civiles y religiosos en las ciudades donde gobierna, para lo cual remodela su entramado urbano. Esta actuación tuvo como objetivo otorgar a cada urbe una identidad propia, al tiempo que mostrar su preponderancia sobre el resto de ellas. En dichas ciudades el arte desempeña un nuevo papel al erigirse en vehículo propagandístico de la tiranía, cuyos gobernantes lo utilizan para justificar su poder, escasamente legitimado. A partir del siglo VI a.C. el centro político de la *polis* se convierte en un lugar de gran relevancia artística, convirtiéndose la plaza pública, o *ágora*, en el corazón de las actividades cívicas de la sociedad. Entre todas ellas sobresale la de la ciudad de Atenas, impulsada por el legislador Solón y monumentalizada en la época de los Pisistrátidas durante la segunda mitad del siglo VI a.C.

El culto religioso desempeñó también un papel fundamental en la sociedad griega de este periodo, de manera que todas aquellas ciudades que dispusieron de medios económicos suficientes promovieron la construcción de edificios religiosos en piedra que desempeñaron un importante papel a la hora de cohesionar las diferentes clases de la nueva sociedad, menos igualitaria que la de siglos anteriores. Se desarrollan ahora santuarios panhelénicos, como Delfos y Olimpia, donde los distintos tiranos realizan grandes ofrendas votivas para exhibir su poder. Al mismo tiempo se fomentan nuevos cultos populares, surgiendo mitos relacionados con dioses y héroes locales, todo lo cual incrementa las identidades políticas de las distintas *poleis* que necesitan sentirse independientes y destacar sobre las demás urbes.

1. Arquitectura

1.1. *Templos*

1.1.1. *Materiales*

En el periodo arcaico el templo constituye la construcción más representativa y monumental de esta etapa, si bien su estructura no se diferencia en esencia de la que muestran los ejemplares erigidos durante siglos anteriores.

Realizados en época geométrica con materiales perecederos, como el adobe y la madera, los templos del Arcaísmo se comienzan a ejecutar ya en piedra. No obstante, algunos de estos antiguos componentes conviven a la par con la piedra durante largo tiempo, como sucede en el *Heraion* de Olimpia donde la cantería acabó sustituyendo a la madera a medida que ésta se fue deteriorando.

A partir del segundo cuarto del siglo VI a.C. la técnica de la talla de la piedra evolucionó notablemente, lo que permitió el aumento del tamaño de las construcciones y su solidez. A partir de dicho siglo los edificios se efectúan ya con gran pericia, dado que la fábrica de piedra en seco, sin uso de argamasa, obligó a los canteros a cortar los bloques con gran precisión para lograr el perfecto encaje de sus bordes y ángulos. No obstante, su uso no se generalizó hasta los siguientes periodos. La piedra local, material con el que se construyen los templos del Arcaísmo, será sustituida por el mármol durante la época clásica en los enclaves de especial importancia y con recursos económicos suficientes como para poder ejecutarlos.

La estabilidad de estos edificios se confió al peso de sus grandes bloques, si bien para asegurar la unión de los mismos se emplearon grapas de bronce, las cuales garantizaban la solidez necesaria ante la posible aparición de movimientos sísmicos. Por último, antes de finalizar la construcción, se aplicaba sobre la piedra una capa de estuco y se pintaban algunas de sus partes con distintos colores. El azul y el rojo se emplearon en las bandas verticales y horizontales, el negro en el fondo de las metopas y otros tonos en las esculturas y en los relieves con los que se adornaba la construcción, lo que confería al conjunto un aspecto muy alejado de la blancura con la que estamos acostumbrados a ver todas estas creaciones en la actualidad.

1.1.2. *Plantas y tipos de templos*

La superficie interior del templo la constituyen dos espacios contiguos comunicados: el *pronaos*, pórtico delantero de reducido tamaño, y la *naos* o *cella*, sala de mayores dimensiones donde se albergaba la imagen de la divinidad. A ambas estancias se añadió posteriormente una tercera, adosada al muro de la cabecera de la *cella* por el exterior, pero sin comunicación con ella, denominada *opistodomos*. En este último lugar se albergaba el tesoro del templo, pudiendo funcionar a su vez como un segundo pórtico posterior (Fig. 1). Sobre este modelo básico de planta los constructores griegos introdujeron variantes a lo largo de las distintas épocas referidas al número de columnas y a su disposición, tanto dentro como fuera del edificio. Así, en un principio, la *naos* posee una única fila de columnas interiores que sostiene la techumbre y que la divide en dos partes. Posteriormente se dispone en su interior una doble fila de columnas que, además de sostener la techumbre, divide la estancia en tres partes, posibilitando la colocación de la imagen divina en la zona central.

Figura 1. *Planta general de templo griego.*

En los grandes templos de la etapa arcaica el exterior de la construcción se rodea de una hilera de columnas, formando un pórtico o *peristilo*. De esta forma, si el edificio aparece totalmente rodeado de columnas por sus cuatro lados se denomina *períptero* y si éstas no son exentas sino que se encuentran parcialmente embutidas en los muros de la *cella* se llama *seudoperíptero*. En el caso de que dicha columnata perimetral sea doble se le denomina *díptero* y si ésta se dispone a la distancia de dos intercolumnios de los muros de la *cella* se considera *seudodíptero*. Atendiendo al número de soportes que tenga cada templo delante de ambas fachadas se llama *dístilo* si posee dos columnas, *tetrástilo* en el caso de que éstas sean cuatro, *hexástilo* si son seis, *octástilo* si cuenta con ocho, etc.

No obstante, no todos los templos se construyeron con una columnata alrededor, sino que algunos tan sólo contaron con columnas situadas en los lados más cortos de la planta. En el caso de que éstas se dispongan solamente delante de su fachada principal el templo se considera *próstilo* y si el pórtico ocupa el frente y la parte trasera de la construcción *anfipróstilo*. En el caso de que éste solo tenga dos columnas frontales enmarcadas por *antas* o pilastras cuadradas dispuestas en las esquinas de los muros longitudinales de la *cella*, encuadrando su puerta de acceso, se le designa con el nombre de *in antis*.

1.1.3. *Órdenes arquitectónicos*

La mejora en las técnicas constructivas durante la etapa arcaica va a derivar en la sistematización de los lenguajes arquitectónicos, denominados órdenes. Sus principios fundamentales van a permanecer casi invariables a lo largo de los siglos, fijándose definitivamente en esta etapa los elementos básicos que los componen. A partir de ahora la construcción de todos los templos griegos

se va a regir por estas rigurosas reglas, matemáticamente calculadas, las cuales no son otra cosa que un canon razonado y sistematizado de elementos asociados entre sí basado en criterios de proporción y medida. No obstante, con el transcurso de los siglos estos órdenes serán perfeccionados, o incluso cambiados, afectando dichas innovaciones tanto a la proporción de las columnas, cuyos fustes se adelgazan y crecen en altura, como a su decoración.

Los dos órdenes arquitectónicos básicos surgidos durante el Arcaísmo son el dórico y el jónico. El primero aparece en la Grecia continental y en las grandes y prósperas ciudades occidentales de la Magna Grecia, en el sur de Italia y en Sicilia. El jónico surge en Asia Menor y en las islas jónicas, al este del mar Egeo. Es precisamente en las urbes orientales donde la arquitectura va a experimentar una manifiesta tendencia a la monumentalidad, quizá debido a la influencia que las grandes construcciones persas ejercieron sobre Jonia. Además de estos dos órdenes, a finales del siglo V a.C. emerge el orden corintio, que más que un orden propiamente dicho constituye una variante decorativa del

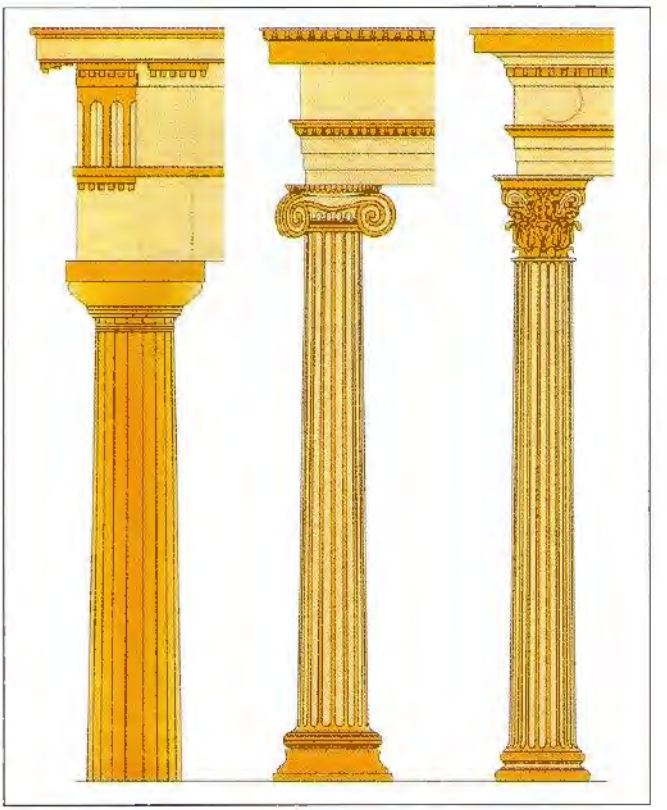


Figura 2. *Órdenes arquitectónicos: dórico (izquierda), jónico (centro) y corintio (derecha).*

jónico, siendo más utilizado por los futuros arquitectos romanos que por sus creadores griegos. Dado que cada orden tiene sus propias normas compositivas, destacamos a continuación los diferentes elementos estructurales que definen a cada uno de ellos (Fig. 2).

1.1.3.1. El orden dórico

El dórico aparece en Grecia en la región del Peloponeso, se difunde por toda la península y por las colonias occidentales de la Magna Grecia y es el orden más antiguo. Su repertorio formal se encuentra plenamente definido a comienzos del siglo VI a.C., si bien su origen se retrotrae a mediados del siglo precedente. De gran sobriedad y mesura, el dórico está compuesto, al igual que el resto de los órdenes, por elementos sustentantes, como el pedestal y las columnas, y por elementos sustentados, como el entablamento. Sobre este último descansa el frontón y el tejado del edificio, construido siempre a doble vertiente (Fig. 3).

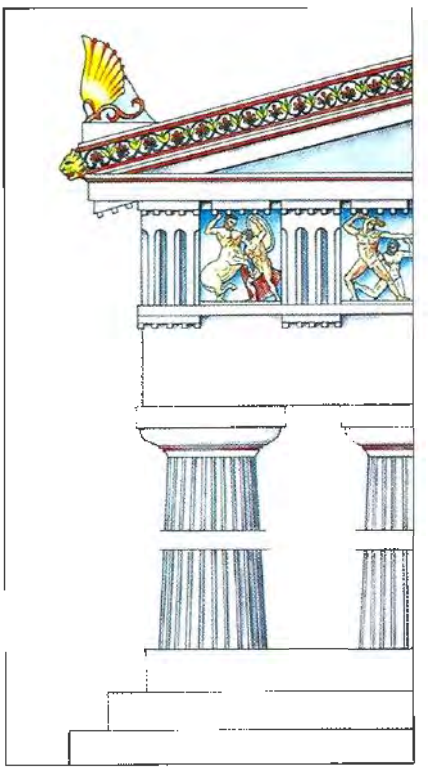


Figura 3. *Esquema de los elementos del orden dórico.*

El pedestal, o *krepis*, está formado por tres escalones, dos inferiores, o *estereóbato*, y uno superior, o *estilóbato*. Sobre esta plataforma escalonada reposan directamente las columnas, carentes en este orden de basa. Éstas están formadas por el fuste, compuesto por varios tambores cilíndricos dispuestos unos sobre otros a hueso, sin empleo de argamasa u otro componente para unirlos. El fuste de la columna dórica está acanalado longitudinalmente mediante estrías que se cortan en arista viva, suele ser más ancho en la parte inferior que en la superior y presenta un engrosamiento en su tercio inferior denominado *éntasis*. Sobre el fuste se dispone el capitel, que se encuentra formado por el *equino*, estructura central con forma de tronco de cono invertido, y por el *ábaco*, pieza en forma de prisma cuadrangular que se coloca sobre el anterior, rematando el capitel. Bajo el equino y sobre el fuste suele aparecer una fina moldura decorativa denominada *collarino* (Fig. 4). Ocasionalmente, en algunos edificios las columnas dóricas se sustituyeron por figuras humanas que soportaban sobre sus cabezas el entablamento, denominadas *cariátides* en el caso de las femeninas (Fig. 5) y *atlantes* si son masculinas.

Figura 4. *Capitel dórico. Egina, templo de Afhaia.*

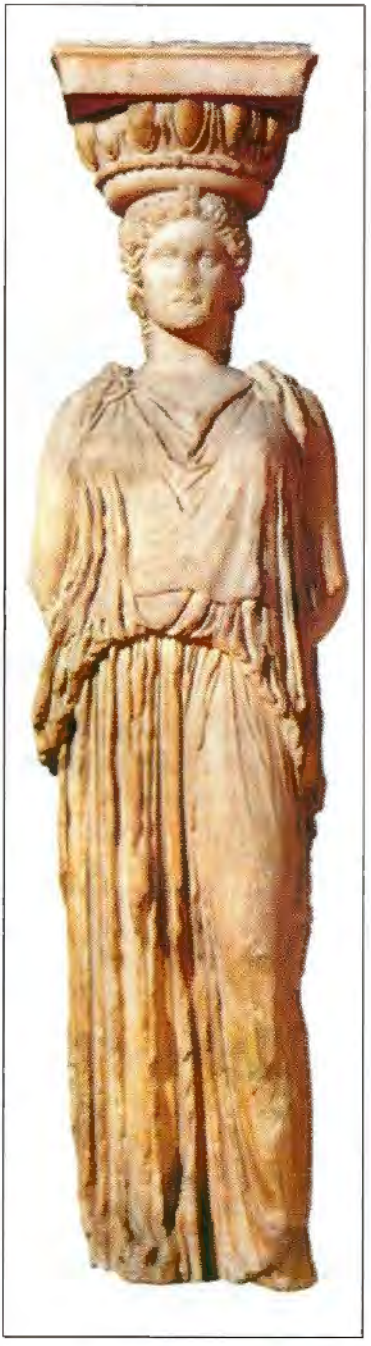


Figura 5. *Cariátide del Erecteion (h. 420 a.C.), Atenas, Museo de la Acrópolis.*

El entablamento es el primero de los elementos sustentados, hallándose subdividido en arquitrabe, friso y cornisa. El arquitrabe es una gran viga de piedra horizontal, carente de decoración, que descansa sobre el ábaco del capitel. Encima de él, separado por una moldura muy fina denominada *tenia*, se sitúa el friso. Éste se encuentra dividido en *triglifos*, rectángulos con acanaladuras decorativas verticales espaciadas regularmente, y en *metopas*, pequeñas losas cuadradas, lisas o decoradas, que se sitúan entre los triglifos.

Por último, la cornisa se apoya sobre el friso, sobresaliendo de él. Ésta consta de un ancho alero horizontal, o *geison*, destinado a proteger a la construcción de la lluvia, que se encuentra decorado con pequeñas placas rectangulares denominadas *mútulos*, bajo las que penden hileras de *gotas*. La cornisa poseía también una moldura superior aún más saliente sobre la que se talla una variada decoración, denominada *sima* o *cimacio*.

Entre la parte de la cornisa situada sobre el friso y su prolongación ascendente, siguiendo las líneas oblicuas de la doble vertiente del tejado, se forma un espacio triangular, denominado frontón, cuyos vértices se adoman con *acróteras*, ornamentos tallados frecuentemente en forma de palmeta. El espacio que surge en el interior del frontón se denomina tímpano, lugar que se aprovecha para colocar decoración escultórica, cuya iconografía irá evolucionando desde los inicios del periodo Arcaico hasta el final del Helenismo.

1.1.3.2. El orden jónico

Surge a fines del siglo VII a.C. y se expande a comienzos del siglo VI a.C. por las costas de Asia Menor y por las islas del Egeo, aprovechando la prosperidad económica, comercial y cultural de la zona, hasta el punto de caracterizar las construcciones de las colonias griegas orientales. El jónico ofrece algunas diferencias tectónicas con respecto al orden dórico, especialmente un canon más alargado y un mayor decorativismo (Fig. 6).

En él, las columnas, dispuestas también sobre la plataforma escalonada en la que descansa el edificio, reposan sobre el *plinto*, o pieza cuadrada sobre la que se sitúa la basa circular de la columna. Ésta presenta variaciones conforme al lugar en que se erigen las construcciones, estando generalmente formada por dos elementos moldurados convexos, denominados *toros*, y por uno cóncavo llamado *escocia*. El fuste jónico es más esbelto que el de la columna dórica, presenta una ligera disminución desde la basa hasta el capitel y carece de éntasis. Por lo general se encuentra acanalado por medio de veinticuatro estrías, separadas entre sí mediante finos listeles lisos. El capitel se une a menudo al fuste mediante un collarino decorado y posee un pequeño equino, ornado con *ovas*. Sobre él se dispone una especie de almohadilla circular con los extremos enroscados en espiral, formando dos *volutas* (Fig. 7). Por último, remata en un estrecho ábaco rectangular decorado con hojas y dardos.

El entablamento del orden jónico varía con respecto al del orden dórico. En contraste con el liso arquitrabe dórico, el jónico se divide en tres bandas horizontales en saledizo, denominadas *fasciae* o *platabandas*, cuya profundidad aumenta al disponerse cada una sobre la inferior. El friso en este orden es continuo, careciendo de triglifos y de metopas, y puede ser liso o estar decorado con relieves. En el caso de que el diseño del edificio prescinda de este elemento, los arquitectos colocan sobre el arquitrabe un cimacio decorado con ovas. La cornisa suele estar muy decorada y se compone de un saledizo y de molduras que pueden ornamentarse con ovas, perlas o dardos. El frontón presenta idéntica forma y función que en el orden dórico.

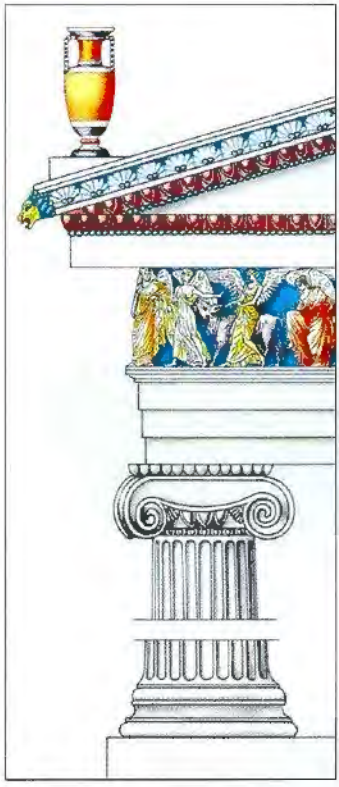


Figura 6. *Esquema de los elementos del orden jónico.*

Figura 7. *Capitel jónico. Atenas, Propileos.*

1.1.3.3. El orden corintio

De origen incierto, si bien su creación pudo deberse al escultor Calímaco a fines del siglo V a.C., este tercer orden constituye una variante decorativa del orden jónico, empleándose masivamente en la arquitectura de época helenística y romana. El corintio es el más decorado y ornamental de todos los órdenes griegos. Esencialmente en él se mantiene la forma de la basa y del fuste de la columna, variando tan sólo sus proporciones que son más alargadas, y la estructura del capitel (Fig. 8). Éste posee una forma central troncocónica, a

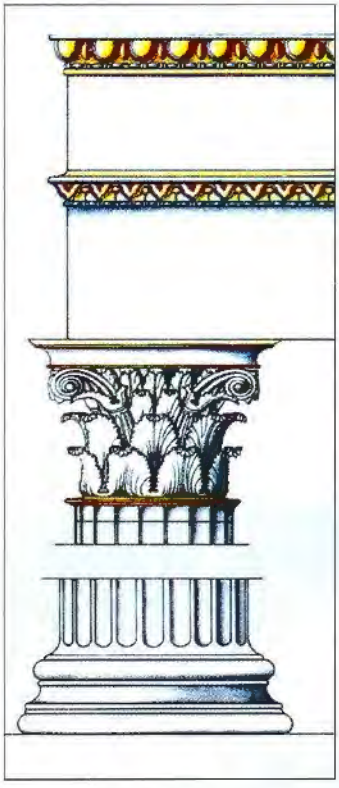


Figura 8. *Esquema de los elementos del orden corintio.*

modo de campana invertida, que se decora con dos filas de hojas de acanto superpuestas, y cuatro pequeñas volutas en los ángulos superiores denominadas *caulículos* (Fig. 9). Dicha ornamentación finaliza en un fino ábaco, decorado a veces con una flor, sobre el que se dispone el entablamento, cuyo friso, liso y corrido, suele decorarse con motivos de guirnaldas y bucráneos, colocándose encima el frontón del edificio.

Figura 9. *Capitel corintio. Epidauro, Museo Arqueológico.*

1.1.4. *Templos del Arcaísmo en la Grecia continental, el Mediterráneo oriental y la Magna Grecia*

1.1.4.1. Templos dóricos

En el último cuarto del siglo VII a.C. se renueva en Etolia, en la costa norte del golfo de Corinto, el antiguo santuario de Thermon, sustituyendo sus antiguas edificaciones por un templo dedicado a Apolo, mencionado ya en el tema anterior al aludir a las construcciones que le precedieron, cuya planta se diseñó ya siguiendo unos criterios claros que influirán en las futuras obras del siglo VI a.C. En su creación se usaron aún columnas de madera, siendo el ejemplo más antiguo que existe de la utilización del orden dórico, conservándose parte de la decoración cerámica empleada en las metopas y antefijas.

Su arquitecto, quizá en un intento de proporcionar mayor simetría al exterior del edificio, prolongó los muros longitudinales de la pared postrera de la *cella*, creando así una segunda fachada al mismo, lo que dio lugar al modelo de templo *anfipróstilo*, o de doble fachada.

Dentro del territorio de la Grecia continental el templo dórico más antiguo y destacado es el *Templo de Hera*, en Olimpia, edificio *in antis*, períptero y hexástilo (Fig. 10). Construido sobre dos estructuras más antiguas con pobres

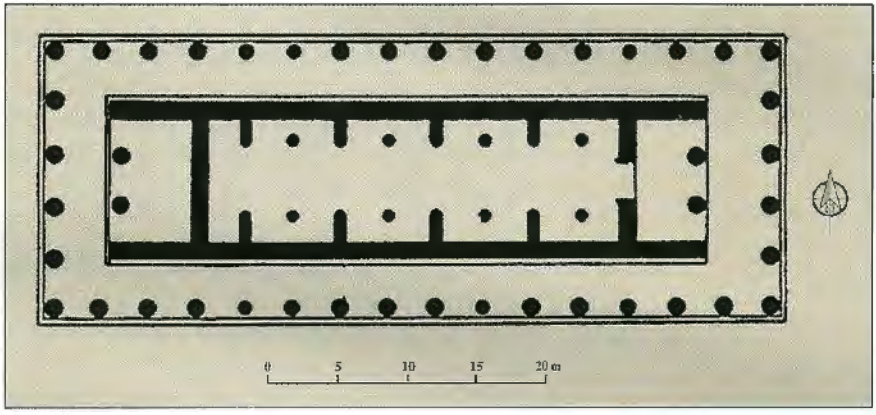


Figura 10. *Planta del templo de Hera, Olimpia.*

Figura 11. *Templo de Hera. Olimpia.*

materiales, disimulados mediante el uso del estuco y de la policromía, la planta del templo que data de hacia el año 600 a.C. presenta una división tripartita, con pronaos, *cella* y opistodomos. Su alargada *naos*, fabricada con paredes de adobe sobre un zócalo de sillería, alberga columnas agrupadas en dos filas situadas muy próximas a las paredes laterales, intercalándose entre cortos muros divisorios que crean pequeños compartimentos a modo de capillas. Dichas columnas fueron en origen de madera, reemplazándose por otras de piedra a medida que se iban deteriorando, lo que explica su diversidad de proporciones a lo largo de los siglos (Fig. 11).

Otro de los edificios más significativos del Arcaísmo griego es el *Templo de Ártemis*, en Corfú, octástilo, *in antis* y períptero. Su principal interés radica en la decoración escultórica de sus frontones, espacio que a partir de ahora se convierte en una de las zonas más relevantes de los templos griegos (Fig. 12). Alzado íntegramente en piedra, su *cella* es muy alargada y estrecha, hallándose dividida en tres naves mediante una doble fila de columnas. Al exterior sus muros quedan muy aislados del peristilo, debido a la gran anchura del pasillo que media entre ambos elementos.

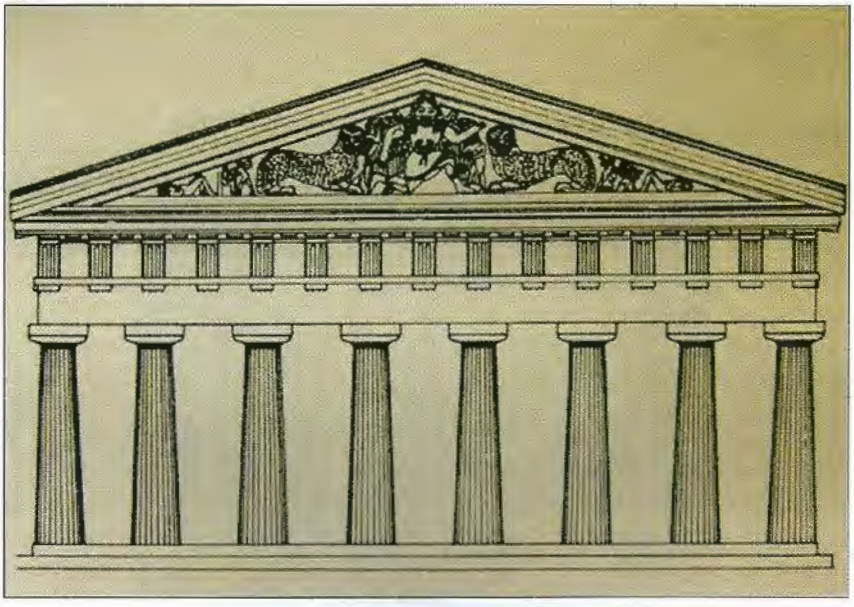


Figura 12. *Alzado de la fachada del templo de Ártemis, Corfú.*

Por último, deben mencionarse el *Templo de Apolo*, en Corinto, construido a mediados del siglo VI a.C., el cual presenta la particularidad de tener divi-

dida la cella en dos partes desiguales e independientes, a las cuales se accede desde el pronaos y desde el opistodomos respectivamente (Fig. 13); el *Templo de Apolo* en Delfos, del último cuarto de dicho siglo, edificio hexástilo que sigue el modelo del anterior, introduciendo además correcciones canónicas destinadas a la mejora óptica del conjunto; y el *Viejo Templo de Atenea* de la Acrópolis de Atenas, construido en la segunda mitad del siglo VI a.C., que presenta la novedad de incluir rasgos jónicos en un edificio dórico.

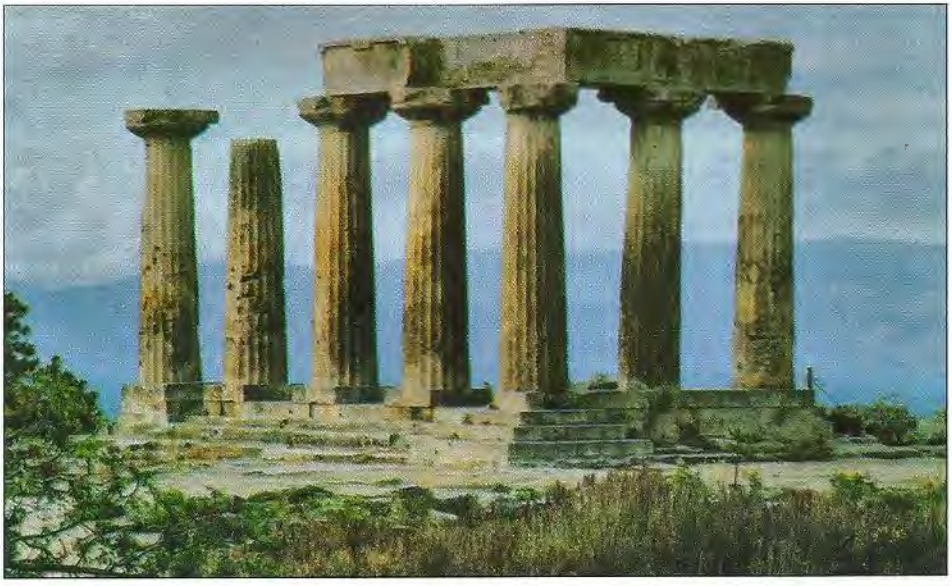


Figura 13. *Templo de Apolo, Corinto.*

En la Magna Grecia, la planta de los templos dóricos se traza con mucha mayor libertad que en el área continental griega. Rasgos como el protagonismo de la fachada principal en detrimento de la posterior, la sustitución del opistodomos por una dependencia accesible tan sólo a los sacerdotes a través de la *cella*, denominada *ádyton*, y la mayor libertad en cuanto a la situación de la columnata exterior con respecto al muro de la *cella* son algunas de las novedades constructivas más destacadas. Entre los templos más sobresalientes está la *Basílica* o *Templo de Hera I*, erigido en Paestum en la segunda mitad del siglo VI a.C., edificio que cuenta con un peristilo casi pseudodíptero de nueve por dieciocho voluminosas y próximas columnas, con acentuado adelgazamiento del fuste y marcado éntasis así como con capiteles de equino muy abierto (Fig. 14). El pronaos tiene tres columnas *in antis* y la *cella* posee una única fila central de soportes que divide su espacio interno en dos partes iguales, con acceso diferenciado a cada una de ellas.

Figura 14. *Templo de Hera I, Paestum.*

En Sicilia, la acrópolis de Selinunte destaca por albergar los restos de una serie de templos, entre los cuales el denominado *Templo C*, quizá dedicado a Apolo y construido hacia el año 550 a.C., es uno de los más grandes y antiguos que se conservan (Figs. 15 y 16). Posee una perístasis de seis por diecisiete grandes columnas, muy distanciadas de los muros de la cella. En este templo prima la fachada este, la cual posee una entrada monumental en la que se añade una segunda fila de columnas, a modo de vestíbulo. La *cella*, de planta alargada, presenta un *ádyton* al fondo de la misma.

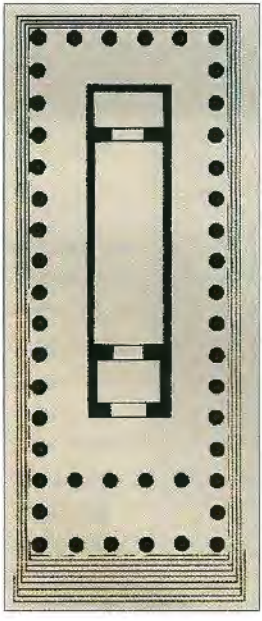


Figura 15. *Planta del templo C, Selinunte.*

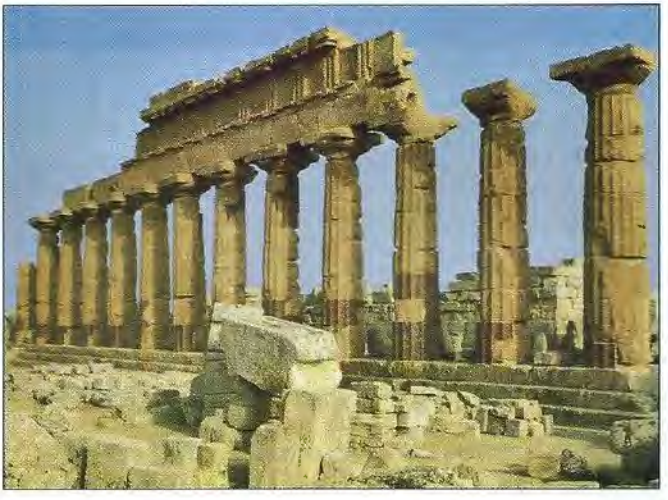


Figura 16. *Templo C, Selinunte.*

1.1.4.2. Templos jónicos

Los rasgos definitorios de esta tipología templaria se fijan en este siglo VI a.C. Frente a la solidez y magnificencia del estilo dórico, los monumentos construidos en Jonia y en la región oriental del Egeo ofrecen una serie de caracteres que los singularizan. Entre ellos destacan la esbeltez de sus estructuras, la grandiosidad del diseño y una suntuosidad decorativa heredada quizá de Oriente. Edificados en mármol y no en piedra local como los edificios dóricos, consecuencia del gusto por el lujo ornamental, los elementos que definen su planta son la doble perístasis que rodea una amplia *cella*, a la que se acostumbra a preceder del pronaos.

Entre los principales templos cabe destacar el *Heraion* de Samos, construido en la primera mitad del siglo VIII a.C. y cuya cuarta remodelación se efectúa hacia el año 537 a.C. Esta última consiste en un grandioso edificio díptero, con tres filas de columnas en sus lados menores, cuya planta, carente de opistodomos, muestra una alargada cella con doble columnata, al igual que el pronaos (Fig. 17). El hecho de estar realizado en mármol, su magnificencia y la belleza de su decoración hicieron que este templo constituyera un prestigioso modelo a imitar. El *Artemision* de Éfeso, de tamaño colosal y edificado sobre cimientos más antiguos, fue subvencionado a comienzos del siglo VI a.C. por el rey Creso de Lidia. Se trata de un templo díptero cuyos arquitectos aumentaron a tres filas el número de columnas de la perístasis por el frente principal y prolongaron las centrales por el pronaos, produciendo al visitante la impresión de hallarse ante un denso bosque de columnas. Su fuste se encon-

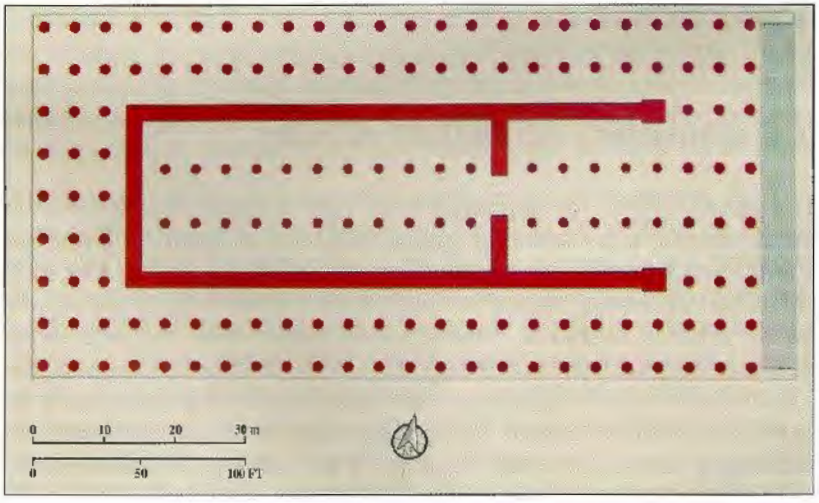


Figura 17. *Planta del Heraion, Samos.*

traba surcado por estrías de arista viva dóricas y los tambores inferiores se decoraron con suntuosos relieves al estilo egipcio y mesopotámico (Fig. 18). Además de estos dos templos merece citarse el primitivo *Templo de Apolo* en Dídima, de mediados del siglo VI a.C., que sigue el modelo díptero y ofrece la novedad de presentar un espacio interior descubierto, en el que se dispone una pequeña capilla para albergar la imagen de culto o *naiskos*, y cuyas columnas se hallan bellamente decoradas en la parte inferior de los fustes con relieves de *korai* jónicas. Este templo, destruido por los persas en el año 494 a.C., fue reconstruido posteriormente hacia el año 300 a.C. ya en época helenística, si bien su construcción no finalizó nunca. Por esta razón, su estudio se efectuará en el tema sexto.

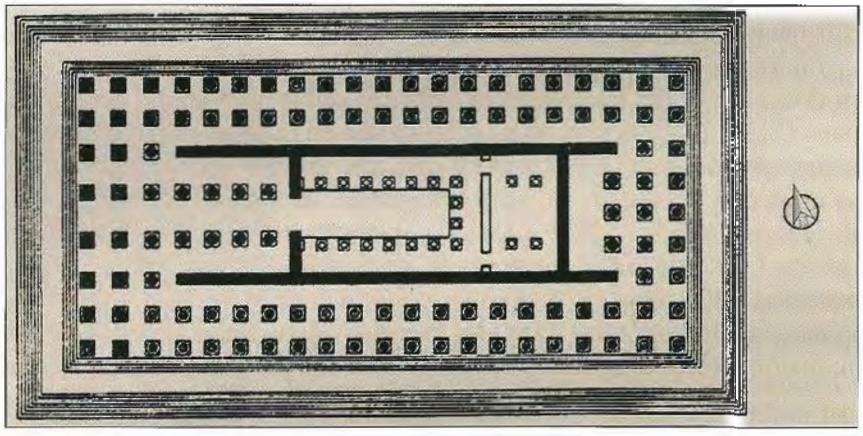


Figura 18. *Planta del Artemision. Éfeso.*

1.2. *Los santuarios y sus edificios de culto*

En el mundo griego los santuarios eran lugares especiales, de carácter urbano o rural, donde la divinidad se encontraba con el hombre. Estos enclaves solían tener una función de tipo oracular, iniciática o curativa. Por lo general se localizaban en zonas naturales especiales, como colinas escarpadas que albergaban árboles sagrados, considerados atributos de algunos dioses, y a ellos acudían los ciudadanos en peregrinación desde distintos lugares para honrarles. En ocasiones su ubicación se correspondía con emplazamientos de especial significado, como campos de batalla o antiguos sitios de enterramiento. Para establecer la relación entre los dioses y los hombres inicialmente los santuarios contaron con un pequeño altar como elemento clave sobre el que realizar los sacrificios ante la imagen de la divinidad. En su origen ésta podía ubi-

carse al aire libre o bajo un pequeño baldaquino, hasta que posteriormente se construyó un templo para albergarla. El tamaño del altar varió a lo largo del tiempo, desde simples aras de cenizas a monumentales estructuras, como en la ciudad de Pérgamo.

Desde el Arcaísmo los santuarios de culto a divinidades de la naturaleza tuvieron una destacada importancia, adquiriendo con el transcurso del tiempo una mayor complejidad espacial y arquitectónica. En ellos se dispusieron diversas construcciones religiosas como templos, tesoros, estelas y depósitos de ofrendas, o tesoros, ubicadas dentro de una zona sagrada denominada *témenos*. En el siglo VI a.C. éste se encontraba ya claramente diferenciado mediante el *períbolos*, muro bajo que servía para separar el terreno consagrado a los dioses del espacio profano circundante, donde se ubicaban diversos edificios civiles. El acceso al santuario tenía lugar a través de un pórtico monumental, o *própylon*, a través del cual partía una vía sagrada flanqueada por diversas construcciones religiosas y votivas, destacando entre todas ellas el altar. El carácter específico del culto a algunas de las divinidades determinó tanto el emplazamiento del santuario como la distribución espacial de sus construcciones, hasta el punto de que algunos contaron con edificios especiales para albergar a los fieles que acudían a sanarse o a consultar el oráculo.

En estos lugares sagrados, aparte de los templos, sobresalen dos tipos de edificios claramente diferenciados: los denominados tesoros y los *tholoi*. Los primeros consisten en pequeños edificios, por lo general de planta rectangular con pórtico *in antis*, que suelen encontrarse bellamente decorados. Se trata de construcciones de cuidadoso diseño, creados casi todos en el siglo VI a.C., que tenían la función de guardar los exvotos ofrecidos a los dioses por ricos ciudadanos, o incluso por una ciudad con motivo de una victoria militar o de algún acontecimiento de particular relevancia, como las Olimpiadas. En ellos se almacenaban los exvotos más delicados o de mayor valor depositados como ofrendas cuando éstos no cabían en el *opistódomos* de un templo importante. Básicamente los tesoros están diseñados en orden dórico o jónico, poseen planta cuadrada o rectangular y cuentan con un pórtico *in antis* dispuesto bajo un frontón de piedra, el cual puede estar decorado con motivos escultóricos.

Entre los santuarios más famosos merecen mencionarse el de Apolo, en Delfos, el dedicado a la diosa Deméter y a su hija Perséfone, en Eleusis o el de Apolo, en Dídima. En el de Apolo, en Delfos, situado al pie del monte Parnaso, se construyeron más de treinta tesoros ofrecidos por diferentes ciudades. Entre todos ellos destaca el opulento *Tesoro de los Sifnios*, levantado hacia el año 525 a.C. por ciudadanos jonios como muestra de su riqueza (Fig. 19). Se trata de un pequeño edificio dístilo *in antis*, construido en mármol, que sobresale por su excelente decoración y por el hecho de transformar las dos columnas situadas entre las antas del edificio en estatuas de mujer, denominadas cariátides. Otra magnífica construcción de este santuario es el *Tesoro de los Atenienses*, ofrecido por Atenas a la ciudad de Delfos en el año 490 a.C. tras

su victoria en la batalla de Maratón contra los persas (Fig. 20). Consiste en un pequeño edificio dórico, creado con mármol de Paros, que posee dos columnas *in antis* en la fachada. Su sobriedad arquitectónica contrasta con la riqueza escultórica de sus frontones y de sus treinta metopas, nueve de ellas decoradas con los trabajos de Herakles y otras nueve con las hazañas de Teseo luchando contra las Amazonas.

Figura 19. *Tesoro de los Sifnios, Delfos.*

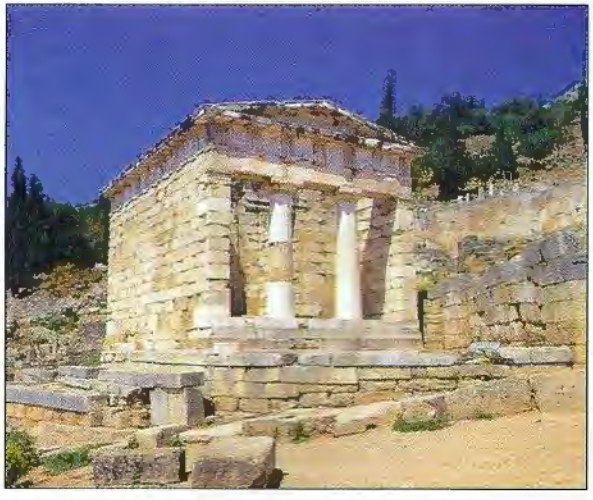


Figura 20. *Tesoro de los Atenienses, Delfos.*

Los *tholoi* son construcciones religiosas de planta circular que forman parte de los santuarios, los cuales pudieron servir también como depósitos votivos. Dado que la mayoría de estos edificios aparecen a finales del siglo IV a.C. aludiremos a ellos con mayor detalle en el tema sexto.

2. Artes figurativas

2.1. *Escultura*

La figura humana siempre fue objeto de atención por parte de los escultores griegos. En su origen, los artífices de época arcaica parecen haberse inspirado en modelos orientales, sobre todo en los procedentes de Siria, Fenicia y Egipto, si bien pronto crearon un estilo propio que se alejó de dichos modelos, asimilando y helenizando su influencia. La escultura arcaica griega, como la egipcia, tiene también un número limitado de puntos de vista, casi siempre el frontal y el dorsal, si bien las imágenes griegas carecen del apoyo de la losa posterior que sustenta a las creaciones egipcias, estando totalmente liberadas del bloque pétreo por primera vez en la historia. Además las representaciones masculinas griegas poseen una desnudez total, impensable en la cultura egipcia.

Los artistas del Arcaísmo crean sus primeras esculturas vinculadas a la necesidad religiosa de efectuar ofrendas, sin diferenciar nunca en ellas entre los rasgos físicos del hombre y los de los dioses. Enseguida se sienten impulsados por la búsqueda racional del orden, la armonía y la belleza, así como por lograr una expresión de vida alejada de la rigidez de los prototipos orientales. Mediante las innovaciones de los talleres de las distintas urbes griegas sus escultores llegaron a concebir, en menos de dos siglos, polícromas imágenes de gran realismo, cuyos modelos influirán en el devenir del arte occidental hasta nuestros días.

La mayoría de las esculturas griegas fueron creadas para situarse al aire libre, bien fuera como hitos en las tumbas o como exvotos en los santuarios, a excepción de las imágenes divinas destinadas a albergarse en el interior de los templos. El material con que se ejecutaron en este periodo fue el mármol de las Cícladas y del monte Pentélico, el cual posteriormente se cubría con estuco y pintura para individualizar los rasgos y adornos de cada estatua. Para la elaboración de las tallas se emplearon herramientas de hierro, como el puntero y el cincel, lo que se constata en el geométrico tratamiento del pelo de sus obras.

2.1.1. *Los inicios de la escultura monumental: la escultura dedálica*

Las primeras grandes imágenes de la plástica griega se tallaron en Creta, donde se desarrolla el denominado "estilo dedálico" entre el segundo cuarto y

finales del siglo VII a.C. Su nombre procede del mítico artesano ateniense Dédalo, quien habría creado parte de sus obras, caracterizadas por su realismo y movimiento, en Creta. Se trata de imágenes totalmente alejadas de la tradición minoica, efectuadas en piedra, en las que priman las formas macizas, la visión frontal y, en algunas, su gran tamaño. Sus caracteres más sobresalientes son el rostro con forma de triángulo invertido, el pelo que cae en dos masas triangulares hasta los hombros, cuyo escalonamiento evoca a los tocados egipcios y del Próximo Oriente, el cráneo plano, la frente estrecha y la nariz recta.

La pieza más antigua y representativa conocida perteneciente a este estilo es la llamada *Dama de Auxerre*, obra realizada en piedra caliza guardada en el Museo del Louvre de París (Fig. 21). Se trata de una pequeña talla de hacia mediados del siglo VII a.C. cuya policromía se ha perdido. En ella domina la superposición de formas geométricas, como el rostro, pelo y torso triangulares y la rectangular falda. Su escalonado peinado evoca las pelucas de algunas

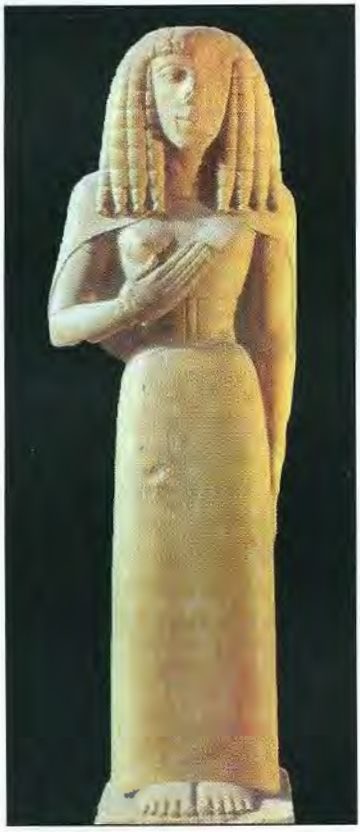


Figura 21. *Dama de Auxerre (siglo VII a.C.), París, Museo del Louvre.*

imágenes egipcias y su cuerpo, con la mano derecha cruzada sobre el pecho, se viste con un peplo, decorado con grecas incisas, y con un corto manto.

A partir del siglo VII a.C. los escultores dedálicos proyectan su actividad fuera de Creta, especialmente en el Peloponeso, difundiendo en el continente este estilo.

2.1.2. *Kouros y koré*

Desde finales del siglo VII a.C. y hasta el fin de las Guerras Médicas en el año 480 a.C. se van a desarrollar dos tipos escultóricos básicos que se corresponden con juveniles imágenes masculinas y femeninas, denominados *kouros* y *koré* respectivamente. Ambos modelos se tallan en gran cantidad y presentan caracteres genéricos estables que van evolucionando ligeramente con el paso del tiempo. Sus funciones pueden ser múltiples y su significado es incierto. Se trata de prototipos de muchachos y de doncellas que se ofrendan a las diversas divinidades en todos los santuarios de las ciudades griegas del siglo VI a.C. o bien se depositan en las tumbas como monumentos funerarios, constituyendo imágenes de permanencia terrenal del difunto. No son pues retratos sino esculturas votivas y conmemorativas idealizadas, imágenes sagradas de jóvenes perfectos y atemporales llenas de tensión y de vida, las cuales resultan agradables a los dioses. Algunas se hallan firmadas por sus autores y otras llevan el nombre del donante.

Los *kouroi* representan el ideal de perfección física y de belleza efímera del efebo compartida por mortales e inmortales, combinándose a la vez en sus rasgos el naturalismo y el idealismo. Se muestran siempre desnudos, con la cabeza alta y los ojos mirando al frente. La expresión de su rostro y la distribución equilibrada del peso entre ambas piernas evoluciona a medida que transcurre el tiempo. Las *korai* son arquetipos de lo femenino, imágenes que sobresalen por su juventud, belleza y recato. Van ataviadas con bellos y policromados vestidos y portan pequeñas ofrendas a los dioses, rompiendo a través de su brazo extendido o cruzado sobre el pecho el estatismo de las imágenes masculinas.

Los primeros *kouroi* se esculpen en las islas de Delos, Naxos y Samos. A fines del siglo VII y comienzos del siglo VI a.C. en el Ática y el Peloponeso se tallan obras de gran tamaño, como los hallados en el Dípylon o en el santuario de Posidón en cabo Sunion, en el Ática. Las primeras representaciones tienen un carácter cúbico y frontal y son muy rígidas y simplificadas. Presentan una geométrica anatomía en la que destaca una pronunciada división entre los distintos músculos. Poseen, además, anchos hombros, puños cerrados, la pierna izquierda avanzada y rótulas muy realzadas. Sus rostros muestran enormes ojos abombados, frente estrecha, orejas con forma de voluta y largas cabelleras surcadas por líneas geométricas, a la manera egipcia. Un magnífico ejemplo de comienzos del siglo VI a.C. es el colosal *Kouros de Sunion*, del Museo

Arqueológico Nacional de Atenas (Fig. 22). Su esquema corporal recuerda a las esculturas egipcias por la rigidez de su postura, el avance ritual de la pierna izquierda y los brazos dispuestos a lo largo del cuerpo con los puños cerrados, pero carece del pilar dorsal y del faldellín. Esta obra, junto con las imágenes de *Cleobis y Bitón*, del Museo de Delfos (Fig. 23), son ejemplos de la etapa de transición del estilo dedálico al arcaico, de finales del siglo VII y comienzos del siglo VI a.C., caracterizado por la gran solidez y el hieratismo de unas figuras que aún conservan la apariencia de bloque de mármol.

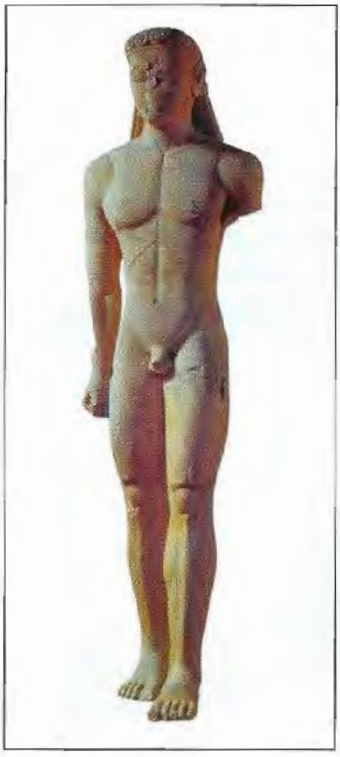


Figura 22. *Kouros de Sunion (h. 600 a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

Figura 23. *Cleobis y Bitón (h. 600 a.C.), Delfos, Museo Arqueológico.*

Hacia mediados de siglo VI a.C. estos rígidos caracteres van cambiando, de manera que la dureza del modelado de los cuerpos se va atenuando. Las clavículas aparecen ya correctamente colocadas y la expresión de los rostros es más viva, gracias a la aparición de la denominada "sonrisa arcaica". Estos logros se constatan en el *Kouros de Melos*, del Museo Arqueológico Nacional de Atenas, imagen de canon más estilizado y suave modelado corporal, propio

del estilo de las islas griegas. En la escultura votiva del *Moscóforo*, del Museo de la Acrópolis de Atenas, se percibe un avance en el tratamiento del rostro barbado de este personaje, el cual porta como ofrenda un ternero sobre sus hombros, y también en su vestimenta, una túnica tan adaptada al cuerpo que permite percibir claramente bajo ella su anatomía (Fig. 24). De mediados de siglo es también la escultura ecuestre más antigua de Grecia ofrecida como exvoto a Atenea en su santuario de la Acrópolis ateniense, el *Jinete Rampin*, cuya cabeza se guarda en el Museo del Louvre de París y cuyo torso y caballo están en Museo de la Acrópolis de Atenas. Se trata quizá de un aristócrata ateniense heroizado sobre cuya minuciosa cabellera se dispone la corona del vencedor (Fig. 25). Su sonriente y refinado rostro rompe la rígida frontalidad con respecto a la posición del caballo, hoy prácticamente perdido.

Figura 24. *El Moscóforo (h. 570 a.C.), Atenas, Museo de la Acrópolis.*

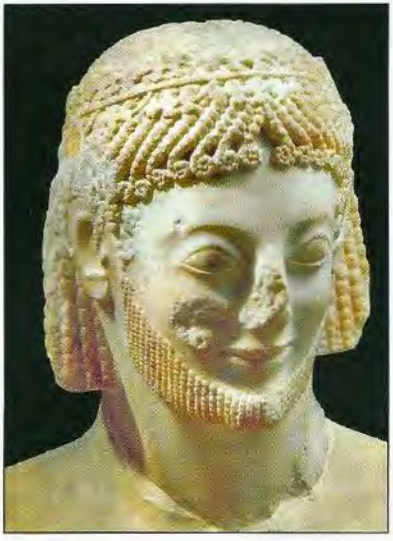


Figura 25. *Cabeza del Jinete Rampin (h. 560 a.C.), París, Museo del Louvre.*

En Grecia la imagen femenina evoluciona desde las primeras representaciones vestidas conforme a las modas locales hasta la aparición del desnudo femenino, ya en época tardía. Las *korai* reflejan el ideal femenino, identificado en esta cultura con vestir un atuendo digno. Son figuras primorosamente policromadas, modelos de virtud y de belleza, cuyo color casi siempre se ha perdido. En ellas su inicial sonrisa arcaica evoluciona hacia una expresión de interioridad, propia de los ejemplares más tardíos. La disposición de las manos oscila entre el primitivo recogimiento y la futura comunicación con el espectador a través de la ofrenda.

Las esculturas femeninas más antiguas son rígidas y frontales, con ambas manos pegadas a un sólido e indiferenciado cuerpo del que anatómicamente solo resaltan los brazos y los pies, evocando a las primeras imágenes talladas en madera o *xóana*. Entre sus más relevantes ejemplos está la *Hera de Samos*, del Museo del Louvre de París, perteneciente a la escuela jónica. Se trata de una imagen cilíndrica, de gran tamaño y efecto mayestático, hallada en el templo de esta isla. Destacan en su complicado ropaje, perfectamente adaptado a su anatomía corporal, los pliegues en diagonal del *himation* o manto, los cuales contrastan con las lorzas verticales del *khitón*, o túnica, con que se viste a la manera jonia (Fig. 26).

Entre todos los ejemplares existentes, las imágenes áticas halladas en el santuario de Atenea de la Acrópolis de Atenas despuntan sobre las procedentes de Jonia y del Peloponeso por su belleza y perfección. Mención especial merece la *Koré del Peplo*, del Museo de la Acrópolis de Atenas (Fig. 27), imagen oferente creada hacia el año 530 a.C. que aún conserva restos de policromía. Muestra un grato rostro sonriente, enmarcado ya por suaves trenzas ondu-

Figura 26. *Hera de Samos (h. 570 a.C.), París, Museo del Louvre.*

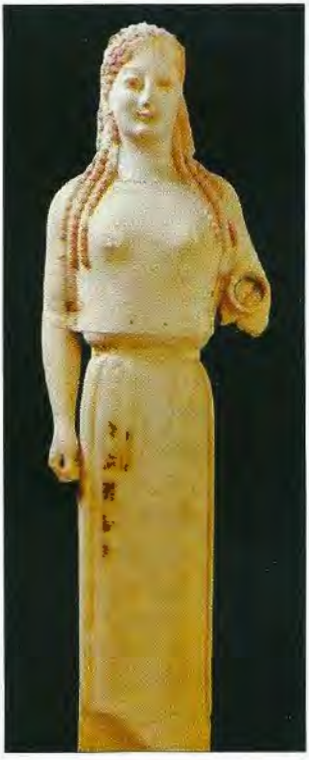


Figura 27. *Koré del Peplo (h. 530 a.C.), Atenas, Museo de la Acrópolis.*

ladas que caen sobre sus hombros, y está ataviada con un severo *peplo* de lana, colocado sobre el *khitón*, que cubre su cuerpo sin ocultar sus formas.

2.1.3. *La estatuaria del arcaísmo tardío*

Durante el final del periodo arcaico se producen cambios importantes como son la innovación del tipo de peinado y la aparición de una postura más relajada y natural. El mayor realismo en el tratamiento de la anatomía humana va a dar paso al inicio de una nueva fase escultórica, cuyas mejores obras se producirán a lo largo del siglo V a.C. En el *Kouros de Anavyssos*, del Museo Arqueológico Nacional de Atenas, se suavizan las agudas divisiones musculares de su torso y surgen marcadas curvas corporales, si bien todavía mantiene el pelo largo (Fig. 28). En la última década del siglo VI a.C. se expresa la interioridad humana en imágenes como la *Estatua funeraria de Aristódico*, del Museo Arqueológico Nacional de Atenas, que precede al ideal de belleza del siglo V a.C.

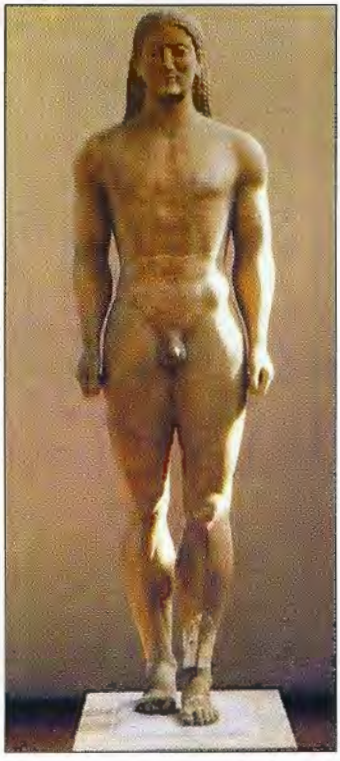


Figura 28. *Kouros de Anavyssos (h. 530 a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

Estilísticamente las *korai* manifiestan una evolución similar a las imágenes masculinas. En el último cuarto del siglo VI a.C. se impone el rico atuendo jónico, decorado con preciosos y valiosos adornos. Las obras ofrecen ahora un excelente modelado, una notable variedad de expresiones y un gran refinamiento en el peinado y ornato. Entre las numerosas imágenes guardadas en el Museo de la Acrópolis de Atenas merecen citarse la *Koré 675*, de amplia sonrisa y lujoso atuendo policromado, y la *Koré 674*, de grandes ojos oblicuos y expresión introvertida, la cual se viste con un rico *himation* jónico que aún conserva restos de policromía (Fig. 29). De las últimas esculturas de este siglo y comienzos del siglo V a.C. una de las más célebres es la *Koré de Eutidyco*, cuyo rostro, de expresión seria y concentrada, es ya obra de un escultor preclásico al dotarle de mayor profundidad expresiva (Fig. 30).

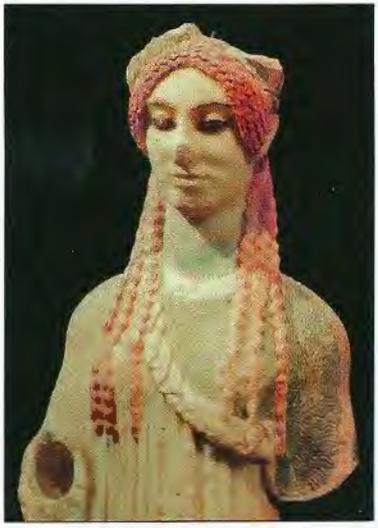


Figura 29. *Koré 674 (h. 510 a.C.), Atenas, Museo de la Acrópolis.*

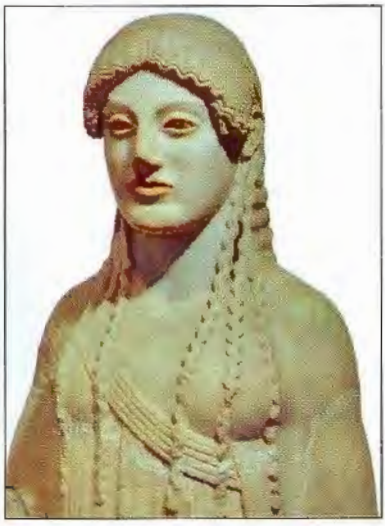


Figura 30. *Koré de Eutidyco (h. 490 a.C.), Atenas, Museo de la Acrópolis.*

2.1.4. *La escultura arquitectónica*

Los mitos encuentran en la arquitectura de los santuarios un lugar idóneo para desarrollarse, preferentemente en los de los grandes recintos panhelénicos como Delfos. En sus templos y tesoros se esculpen escenas en relieve dispuestas en los espacios libres del edificio, especialmente en las metopas de los templos dóricos, en los frisos corridos de los templos jónicos y en los frontones de ambos estilos. El triangular relieve de la *Puerta de los Leones* de Mice-

nas, enmarcado entre los elementos estructurales del muro y del dintel, es el referente más inmediato del futuro tímpano tallado de los templos griegos. Además de estas imágenes arquitectónicas se crearon figuras exentas de terracota para ubicarse sobre la cubierta, en los extremos y en la cúspide del frontón, así como imágenes femeninas con función de columna, como las anteriormente mencionadas cariátides del *Tesoro de los Sifnios*, en Delfos.

Para tapar los huecos del espacio del arquitrabe dórico en que se disponen las metopas se emplearon, inicialmente, placas de cerámica y, posteriormente, otras de piedra decoradas con imágenes en relieve. Además se esculpieron figuras dentro del frontón, que destacaban sobre su fondo liso, estando todas ellas ensambladas con él pero sin perder su independencia escultórica. En el caso del tímpano, su forma triangular determina la necesidad de adaptación de las imágenes a dicha configuración, por lo que su tamaño disminuye obligadamente desde el centro a los extremos. Por esta razón las esculturas erguidas se disponen en la zona central, mientras que las arrodilladas o tumbadas ocupan los ángulos. En un comienzo son inmensas figuras que a veces sobresalen del marco arquitectónico, si bien posteriormente logran amoldarse a él. La iconografía es muy variada, pudiéndose hallar desde monstruos sagrados y grandes animales afrontados, de origen oriental, a temas míticos o heroicos. En ocasiones se esculpen duras escenas como episodios aceptados por los dioses quienes, con su presencia, justifican el empleo de la violencia en enfrentamientos guerreros surgidos a lo largo de la historia griega.

Los primeros intentos decorativos aparecen en los templos dóricos de finales del siglo VII y comienzos del siglo VI a.C., cuyos frontones muestran importantes distorsiones en la escala de las figuras y falta de coordinación entre ellas. Para poder adaptarlas a sus esquinas los escultores recurren a narrar temas que, por su naturaleza, puedan encajar mejor en los ángulos del tímpano. En ellas participan monstruos fantásticos o bien personajes sentados o tumbados, como en el caso del frontón del *Hekatompedon* de la Acrópolis de Atenas, construido hacia el año 560 a.C. En una de sus esquinas se dispone a Herakles luchando con una criatura ictiomorfa, quizá Tritón o Nereo, y en la otra a un polícromo ser híbrido formado por tres torsos humanos que finalizan en una gran cola de serpiente. En el caso del frontón del *Templo de Ártemis* en Corfú se talla a Medusa, la Gorgona mortal. A este mitológico personaje se le coloca en su centro, enmarcado simétricamente por dos grandes leones, corriendo con sus hijos Pegaso y Crisaor (Fig. 31).

De finales del siglo VI a.C. son las magníficas imágenes del jónico *Tesoro de los Sifnios*, en el santuario de Delfos, erigido por los habitantes de la isla de Sifnos. Sus policromadas figuras se alojan en el frontón, en el friso, y en el pórtico columnado, siendo todas ellas de gran calidad plástica. La técnica del altorrelieve se emplea en el friso y el bulto redondo en los soportes y en los frontones. En el trasero, Apolo y Herakles luchan por conseguir el trípode del oráculo de Delfos, situándose delante de una gran imagen de Zeus colocada en

el centro de la composición (Fig. 32). En los frisos se relatan episodios mitológicos, como el de la asamblea de los dioses en el Olimpo, presidida también por Zeus, que se encuentran reunidos para decidir sobre la guerra de Troya. En el friso norte se representa con gran dinamismo la batalla de los Dioses contra los Gigantes y en ella Apolo y Ártemis luchan contra tres de estos seres, armados como hoplitas. Se trata de imágenes condensadas y expresivas, que se superponen desde un primer plano hacia el fondo para dar sensación de profundidad al relato.

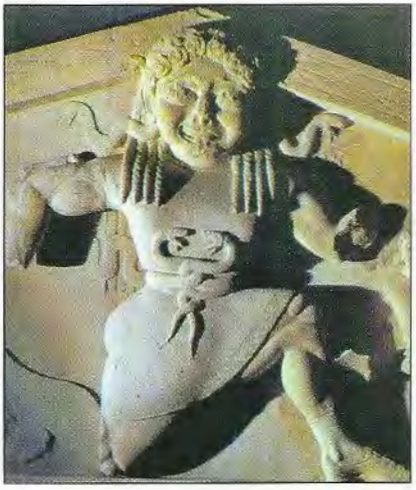


Figura 31. *Decoración escultórica del frontón oeste del Templo de Ártemis, Corfú (inicios siglo VI a.C.).*

Figura 32. *Decoración escultórica del frontón este del Tesoro de los Sifnios, Delfos (h. 525 a.C.).*

2.1.5. *El relieve funerario*

Las largas y estrechas estelas de las necrópolis, dispuestas sobre una basa y coronadas por esfinges protectoras, señalan la tumba de los ricos difuntos de época arcaica. En ocasiones, estas estelas llevan inscrito el nombre del finado e, incluso, del artista. A finales del siglo VI a.C. estos hitos conmemorativos se simplifican sensiblemente y adoptan la forma de una losa rematada en forma de palmeta, de influencia jónica. En dicha losa se suele tallar, en bajorrelieve, la imagen del difunto conforme a la actividad que éste desempeñó en vida. Entre estas obras merecen citarse la *Estela del corredor de Maratón*, del Museo Arqueológico Nacional de Atenas, donde aparece un joven corriendo desnudo con casco de hoplita, mensajero que murió tras dar la noticia de la victoria ateniense sobre los persas, y la *Estela de Aristión*, del mismo museo, que muestra a un hoplita apoyado en su lanza (Fig. 33). Ejecutada por Aristocles, esta polícroma representación de un soldado barbado constituye un perfecto estudio de las proporciones, tallándose en ella cuidadosamente las suaves superficies del cuerpo, del peinado y de la finísima túnica que viste bajo la coraza el finado.

Figura 33. *Estela de Aristión (h. 520-510 a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

2.2. *La cerámica*

2.2.1. *La cerámica arcaica: formas, técnicas, decoración y función*

Los artistas griegos se expresan con tipos que forman un repertorio estable, bien sea en la arquitectura, en la escultura o en la cerámica. Esta última constituye un género artístico en el que se reflejan, antes y mejor que en el resto de las artes figurativas, los nuevos cambios de estilo, como el incipiente movimiento de las figuras o el escorzo. La casi totalidad de la pintura de esta etapa es sobre vasos, pese a que también existió sobre pared y sobre tabla, sin que hayan pervivido más que escasos ejemplos. La evolución estilística de los numerosísimos vasos existentes puede conocerse con gran precisión gracias a los trabajos iniciados por John Beazley en 1910 y a los estudios posteriores de otros investigadores.

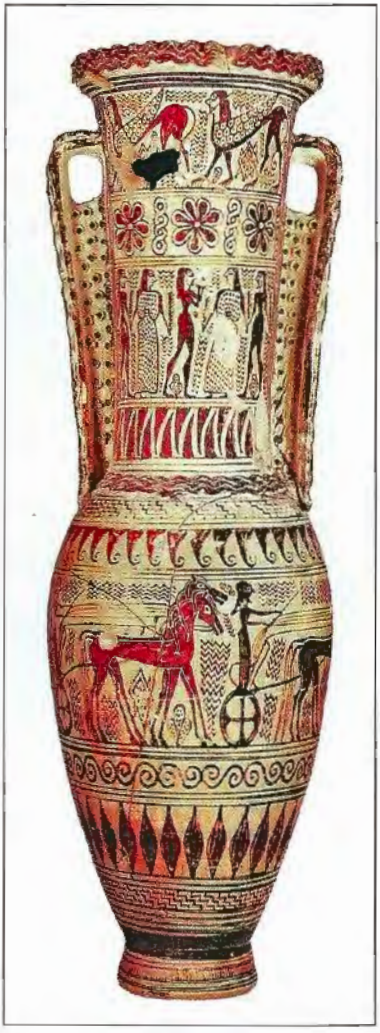


Figura 34. *Lutróforo del periodo Protoático (h. 700 a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

Como ya se señaló en el tema anterior, tras la desaparición del estilo geométrico y orientalizante surge otro nuevo conocido con el nombre de protoático, por preceder al desarrollo de los vasos atenienses del arcaísmo (Fig. 34). En él aparecen cambios en la forma y en la decoración tales como narraciones de mitos y leyendas griegas y frisos de animales afrontados, estos últimos procedentes del repertorio oriental.

La cerámica del arcaísmo se fabrica en muchas ciudades, preferentemente en los talleres de Corinto y de Atenas, y se destina tanto al uso local como a la exportación. Se trata de mercancías muy valoradas y demandadas por su carácter altamente individual, especialmente en Etruria donde llegaron a utilizarse como ofrendas funerarias. Con el paso del tiempo el influyente estilo miniaturista corintio pierde competitividad frente al intelectual y ordenado estilo ateniense, cuyas primeras producciones todavía se ven influenciadas por él para acabar desplazándolas a finales del siglo VII a.C. para siempre.

Los ceramistas atenienses compiten por modelar vasos perfectos, formados por partes claramente definidas y proporcionadas, los cuales a veces se encuentran firmados por el alfarero y por el pintor, quien trabaja a las órdenes del primero. Un ejemplo es el fragmento de dinos decorado con el tema de *Los juegos de Patroclo*, del Museo Arqueológico Nacional de Atenas, en el que se conserva la inscripción con la firma de Sófilos, el primer pintor griego conocido.

Las formas de los vasos son numerosas y varían ligeramente con el paso del tiempo dentro del restringido repertorio tradicional. Son de menor tamaño que los de la etapa precedente y su estructura y decoración están siempre adaptadas a su función. La denominación con que se les conoce actualmente responde a una convención de uso internacional, ya que los griegos empleaban nombres genéricos para mencionarlos.

Entre las diversas formas existentes destacan el *kylix*, copa creada para la bebida en común; el *dinos* y la *crátera*, que se ubicaban en el centro de la sala

de banquetes para mezclar el vino con el agua durante el simposio; el *ánfora*, que servía para acarrear el vino y también como premio, en el caso de las *ánforas panatenaicas*, y a veces también servía de ofrenda a los dioses en los templos y a los muertos en las tumbas; la *hidria*, destinada a transportar el agua desde la fuente; el *lékythos*, de uso funerario, y el *aríbalo*, pequeño vaso de perfume asociado al entorno masculino de la palestra. Otras formas, como las cajas y *píxides*, se asocian al entorno femenino o aparecen en contextos nupciales; el *lutróforo* y el *lebes*, que se empleaban como regalos de boda y el *kántharos* y el *estamno*, asociados al mundo ritual de Dioniso.

La cerámica arcaica se decoró básicamente con dos colores, el rojo y el negro, empleándose la figura humana como principal motivo iconográfico. El patrón decorativo básico se construye con el cuerpo masculino como prototipo, al que se añaden atributos específicos y gestos que ayudan a identificar y diferenciar a los diferentes personajes así como a comprender el significado de las escenas en las que éstos participan. Algunos temas están basados en la leyenda heroica y mitológica y otros en imágenes que suelen ser conceptuadas como instantáneas de la vida cotidiana sin por ello serlo, ya que bajo la aparente cotidianidad se suele ocultar un sustrato mítico complicando su identificación, a no ser que se cuente con inscripciones que clarifiquen el significado de la acción representada.

En todas las escenas predomina el dibujo sobre el color, cuyo trazo debía ser preciso y rápido, sin posibilidad de corrección. En esta etapa se abandona la composición en franjas para proyectar las figuras sobre una superficie plana, superpuesta a la curvatura del vaso, en la que se suele combinar a la vez la tradicional visión frontal y de perfil. En ellas prevalece una limitada policromía donde sobresale el negro brillante junto al natural color rojizo de la arcilla, tonalidades a las que se añaden ahora el blanco y el púrpura, empleados ya anteriormente en algunos vasos de estilo orientalizante.

Técnicamente, tras modelar y pintar el vaso, éste se introducía en el horno para pasar por tres fases y conseguir los dos colores básicos, el rojo y el negro, antes de que finalizara la cocción. En la primera fase el vaso se cocía dentro de una atmósfera oxidante, en la que tanto las partes pintadas con barniz como las reservadas sin él se volvían rojas. En la segunda fase, de cocción reductora, el vaso se horneaba de nuevo en una atmósfera de humo, reduciendo la entrada de aire con objeto de ennegrecerlo. En la tercera y una última fase se volvía a dejar entrar aire en el horno, volviéndose a oxidar las partes de la vasija reservadas sin barniz, mientras que las cubiertas con él permanecían negras. Este largo y complejo proceso requería gran pericia por parte del alfarero, ya que podían surgir defectos si no se controlaba adecuadamente la entrada de aire y la temperatura del horno.

En Grecia los ceramistas tuvieron gran prestigio hasta el año 475 a.C., fecha aproximada en la que este arte comenzó a declinar. A partir de este momento la pintura de vasos se convirtió en un género menor, ya que conse-

guir la sensación de profundidad en las escenas y el modelado de las imágenes que participaban en ellas estaba fuera de sus recursos técnicos, lo que no sucedía en la pintura mural.

2.2.2. *Los vasos atenienses de "figuras negras"*

En la época arcaica existen dos estilos cerámicos: el de "figuras negras" y el de "figuras rojas". En el primero los ejemplares se fabricaron conforme a una técnica introducida por los talleres corintios, que pronto adoptaron los atenienses, acabando éstos con su estilo orientalizante.

En los vasos de figuras negras las imágenes aparecen silueteadas y barnizadas en negro sobre el fondo rojo de la arcilla, que se deja sin decorar. El pintor dibuja su contorno y los detalles interiores mediante un estilete metálico muy fino, con el que rasca la pintura negra del interior de las imágenes para sacar a la luz el fondo rojo de la arcilla. A esta dualidad tonal ocasionalmente se agregaban los colores blanco y púrpura con objeto de resaltar determinados detalles.

Entre los miles de ejemplares guardados en los museos de todo el mundo citaremos el espectacular *Vaso François*, grandiosa y proporcionada crátera de volutas del Museo Arqueológico de Florencia (Fig. 35), creada hacia el 570 a.C.

Figura 35. *Vaso François (h. 570 a.C.), Florencia, Museo Arqueológico.*

y hallada en una tumba etrusca de Chiusi. Esta excepcional vasija, firmada por Ergótimos y Klitias, presenta una miniaturista decoración, dividida aún en registros, con motivos geométricos de rayos y palmetas en la base y las asas. Pese a estos arcaizantes rasgos, las doscientas setenta figuras que lo decoran comienzan a superponerse ya en profundidad, participando en descriptivos relatos míticos como son las bodas de Tetis y Peleo, la muerte de Aquiles y las carreras de carros en los funerales de Patroclo, o la Centauromaquia.

Del gran pintor y alfarero Exequias, que trabaja en la segunda mitad del siglo VI a.C., resaltan dos magníficas obras. La primera, decorada con el tema titulado *Dionisos en un barco*, es una copa hallada en Vulci y guardada en el Staatliche Antikensammlungen de Munich, en cuyo interior el dios participa en una dinámica, simbólica y adaptada composición circular (Fig. 36). En ella el dios del vino reposa en el mástil del barco junto a una parra, mientras la embarcación se encuentra rodeada por los piratas, transformados en delfines, que le habían secuestrado para venderlo como esclavo. La segunda obra es el ánfora decorada con la escena de *Aquiles y Ayax jugando a los dados*, de los Museos Vaticanos de Roma (Fig. 37). En ella los convergentes cuerpos de los protagonistas, ataviados con decorativos mantos y armaduras, se contraponen con las líneas divergentes de las lanzas que apoyan sobre sus hombros.

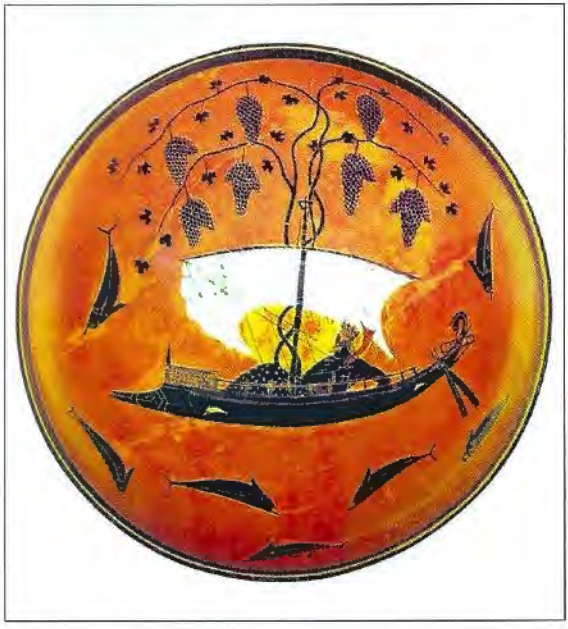


Figura 36. *Kýlix de Exéquias (h. 550 a.C.), Munich, Staatliche Antikensammlungen.*

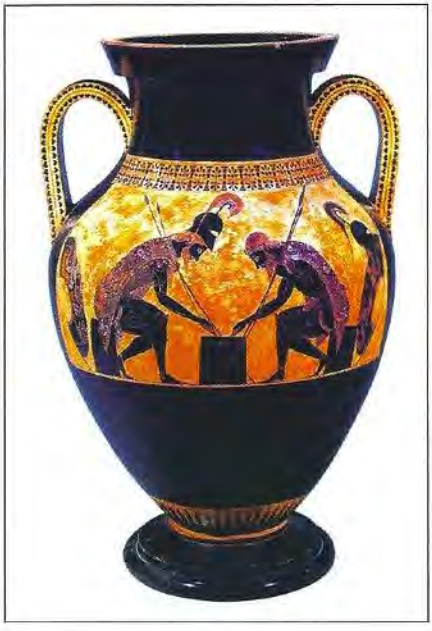


Figura 37. *Ánfora de Exéquias (h. 550-530 a.C.), Roma, Museos Vaticanos.*

Otro destacado ceramista es el Pintor de Amasis, quien posiblemente aúna los oficios de alfarero y pintor durante la segunda mitad este siglo. Amasis introduce novedades como son las asas de sección cuadrada, la ancha banda radiada del pie de los vasos y las figuras se que se expanden sobre el fondo del cuerpo de los ejemplares, siendo el cortejo dionisíaco su tema preferido.

Por último nos referiremos a una sobresaliente obra del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, creada en dicho siglo. Se trata de la crátera decorada con el tema de *Aquiles recibiendo las armas*, del Pintor de Londres, cuyas monumentales figuras pertenecen al aristocrático mundo de la epopeya y del mito. En una de las escenas se representa al héroe desnudo ante su madre Tetis y las Nereidas, mientras que en la otra aparece un cortejo dionisíaco, tema surgido en la Atenas del siglo VI a.C. que será muy popular posteriormente. En este vaso el tono épico y sosegado del ideal heroico del aristócrata ateniense se contrapone con el acusado dinamismo del mundo del los sátiros.

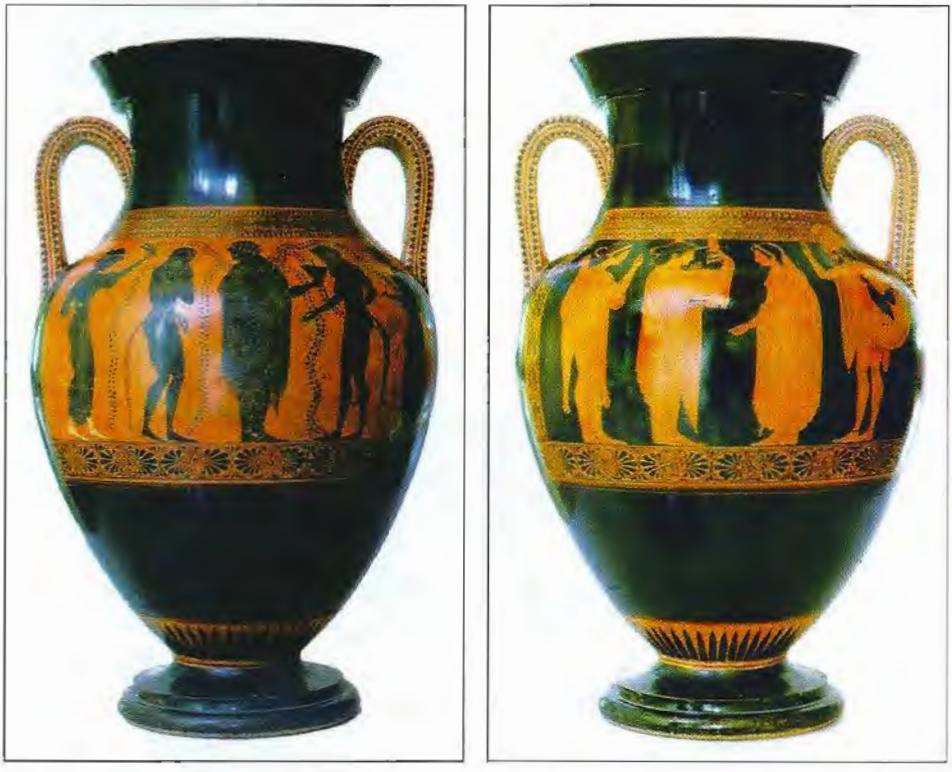
Pese al paulatino abandono de la técnica de figuras negras durante este siglo algunos vasos especiales, como son las ánforas-trofeo panatenaicas, se continuarán fabricando incluso durante el siglo IV a.C., lo que subraya la importancia que esta técnica tuvo en el ámbito artístico griego.

2.2.3. *Los maestros "bilingües" y los vasos atenienses de "figuras rojas"*

Hacia el año 530 a.C. la técnica de figuras negras comienza a agotarse, apareciendo algunos singulares ensayos cerámicos, como la difícil combinación de figuras negras y rojas en un mismo recipiente o la creación de vasos de fondo blanco. Estos últimos permiten dibujar el tema elegido empleando uno o varios tonos sobre un delicado engobe de color claro. Como ejemplo de la técnica mixta de figuras rojas y negras mencionaremos el *Ánfora bilingüe* del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, ejemplar de finales de siglo VI a.C. fabricado por Andócides y Psiax. En ella se pintan dos escenas alusivas a los dioses Apolo y Dioniso, quienes compartían el santuario de Delfos. La escena de figuras negras muestra a Dioniso, de cuyo cuerpo brotan ramas de hiedra como símbolo de la vegetación que nunca se marchita, acompañado de su séquito de ménades y sátiros. En la decorada con figuras rojas aparece Apolo tocando la lira entre su hermana Ártemis y su madre Leto, a cuyo lado se encuentra Ares armado como un hoplita (Figs. 38a y 38b). El diseño en el que participa este dios, símbolo de la juventud, la razón, la armonía y la vida, se opone al de Dioniso, alegoría de la locura, la sinrazón y la muerte.

Tras estos intentos intermedios, la técnica que finalmente va a triunfar y popularizarse es la de "figuras rojas", que se desarrolla a lo largo dos grandes fases claramente diferenciadas. Durante la primera, que abarca desde el año 520

al 500 a.C. aproximadamente, se invierte la manera de plasmar las imágenes, dejándolas sin pintar en el color rojo natural de la arcilla mientras, contrariamente a la técnica de figuras negras, el fondo del vaso se cubre de barniz negro. De esta forma, las figuras resultan ahora más reales al dibujarse todos sus detalles mediante una línea de barniz con un fino pincel, en vez de hacerlo mediante incisión como sucede en las figuras negras. Esta nueva técnica permite ganar en rapidez y precisión respecto a la anterior. Desde el punto de vista tonal se introduce en los vasos la gama cromática blanca.



Figuras 38a y 38b. *Ánfora bilingüe de Andócides y Psiax (h. 520-510 a.C.), Madrid, Museo Arqueológico Nacional.*

Durante esta nueva etapa la narración es ante todo épica, ensayándose tímidamente el escorzo de las figuras si bien el giro de cabeza tarda en lograrse. A finales de esta primera fase se inicia el sombreado, evolucionando el dibujo desde los contornos lineales hacia la visión pictórica. Los *kýlikes* o copa con asas se desarrollan al máximo, especializándose determinados alfareros en crearlos por encima de otras formas.

Se trata, pues, de un momento de eclosión artística en el que destacan pintores como Eufronios y Euthymides. El primero emplea un estilo monumental donde las imágenes se singularizan por el empleo del escorzo y por su exagerada musculatura, como sucede en la crátera del Museo del Louvre donde se representa la *Lucha de Herakles y Anteo*. En el kylix-crátera decorado con el tema *Retirando a Sarpedón del campo de batalla*, se aborda el entierro de este guerrero troyano, hijo de Zeus, efectuado por Hipnos y Tánatos en presencia de Hermes (Fig. 39). La escena se acompaña de inscripciones que ayudan a reconocer a las figuras, cuyo excelente tratamiento pictórico evoca el modelado y la expresividad de los personajes esculpidos en el frontón de Egina.

Las creaciones del segundo pintor, Euthymides, resultan también innovadoras en cuanto al empleo del escorzo y de la perspectiva, destacando un *Ánfora*, del Staatliche Antikensammlungen de Munich, en una de cuyas escenas aparece Héctor colocándose su armadura en presencia de sus padres Príamo y Hécuba. Tras esta primera etapa de consolidación de la técnica de figuras rojas la fabricación de este tipo de vasos continúa su andadura a lo largo del siglo V a.C., algunos de cuyos más significativos ejemplares analizaremos en el siguiente tema.

Figura 39. *Crátera de Eufronios, siglo VI a.C. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia.*

2.3. *La pintura arcaica*

A pesar de la presencia de referencias literarias de época helenística y romana en las que se citan cuadros existentes en antiguos templos griegos, debido a la escasez de materiales arqueológicos directos encontrados, en comparación con las numerosas imágenes cerámicas, el análisis de la pintura parietal y de caballete griega ha pasado a un segundo plano. La dificultad de interpretar estos escasos textos complica el poder establecer una cronología fiable para los artistas y las obras en ellos mencionados, al no haberse preservado apenas restos de las mismas. Por ello, casi el único material disponible para poder intentar vislumbrar y reconstruir este importante arte es su débil reflejo en la cerámica, aunque la gama cromática de los vasos carece del colorido que los pintores podían emplear sobre soportes como la piedra, el estuco o la madera. Ecos de las pinturas arcaicas es posible entrever también en la decoración mural de las tumbas etruscas, creadas por artistas jonios emigrados, así como en los enterramientos licios o macedonios y en los tardíos mosaicos y representaciones parietales romanas.

Es sabido que el color constituyó un elemento básico en la Grecia antigua, no solo para decorar los interiores de los edificios sino para revestirlos por fuera con vivos colores, al igual que sucedía con su aplicación sobre las estatuas, a las cuales la paleta del pintor infundía vida.

La pintura, concebida como tal género independiente del soporte cerámico, surge durante el Clasicismo del siglo V a.C., si bien existen escasos restos de finales del siglo VI a.C. Algunos proceden de las necrópolis de Licia, en el sudoeste de Asia Menor, como los de la *Tumba de Kizilbel*, del 525 a.C., de gran riqueza iconográfica y reducida paleta tonal, en cuya cámara se pintan frisos con escenas de combate alrededor de una Gorgona de carácter apotropaico. También la pintura se empleó en algunas estelas áticas, conformando la imagen del difunto mediante el empleo de tonos fuertes, así como en placas de terracota estucada, un ejemplo de las cuales es la *Placa pintada de un Hoplitódromo* que decoró la Acrópolis ateniense hacia el 500 a.C.

Con respecto a la producción de *pínakes*, o pinturas de caballete, su creación en el resto de la Hélade parece haber sido abundante, especialmente en torno a Corinto donde se han hallado varios ejemplares votivos, pintados sobre terracota, en el santuario de Posidón en Pentescufía. Sin embargo, el más sobresaliente y antiguo de todos ellos, realizado en torno al 525 a.C. sobre madera cubierta de yeso disuelto en agua con cola, es el *Pínax de Pitsá*. En él se diseña, mediante el empleo de vivos colores planos, una escena familiar de sacrificio en la que participan figuras de perfil con ojos de frente, delimitadas todas ellas a través de finas líneas de contorno.

Tema 5

EL ARTE CLASICO GRIEGO (480-400 A.C.)

Cruz Martínez de la Torre

Esquema de contenidos

Introducción.

1. La transición del arcaísmo al clasicismo: el Periodo Severo o Clasicismo Temprano (480- 450 a.C.).
   1.1. Arquitectura.
   1.2. Artes figurativas.
      1.2.1. Escultura.
         1.2.1.1. Los inicios de la escultura clásica: las imágenes exentas.
         1.2.1.2. El relieve arquitectónico.
      1.2.2. Pintura.
      1.2.3. La cerámica: los vasos de figuras rojas y los vasos de fondo blanco.
2. El Clasicismo Pleno (450-400 a.C.).
   2.1. Arquitectura.
      2.1.1. Los templos de la segunda mitad del siglo V a.C.: el programa monumental de la Acrópolis de Atenas.
         2.1.1.1. El Partenón.
         2.1.1.2. Los Propíleos.
         2.1.1.3. El templo de Atenea Niké.
         2.1.1.4. El Erecteion.
      2.1.2. Otras construcciones religiosas y funerarias fuera del Ática.
      2.1.3. La arquitectura pública y privada.
   2.2. Artes figurativas.
      2.2.1. Escultura.
         2.2.1.1. El clasicismo escultórico: Fidias y otros maestros del Clasicismo.

2.2.1.2. La escultura y el relieve arquitectónico.
2.2.1.2.1. El Partenón.
2.2.1.2.2. El templo de Atenea Niké.
- 2.2.1.3. Relieves votivos y funerarios.
2.2.2. La pintura.
2.2.3. La cerámica.
2.2.3.1. Los vasos de figuras rojas.
2.2.3.2. Los vasos áticos de fondo blanco.

Introducción

La etapa de transición durante la primera mitad del siglo v a.C. entre el periodo Arcaico y el Clasicismo Pleno, denominada Periodo Severo o Clasicismo Temprano, se corresponde con el momento de mayor auge militar, político, económico y democrático de la historia de Grecia. Se trata de una etapa de imperialismo y de gran expansión comercial, lo que redunda en la difusión por el Mediterráneo de la imagen política y cultural de Atenas, tras vencer definitivamente a los persas entre el 480 y el 479 a.C. Con tal motivo, esta ciudad organiza una alianza de *poleis* jónicas, conocida con el nombre de Liga Ático-Délica, con la finalidad de luchar contra aquellos y asegurar el futuro de los asentamientos griegos de Oriente. Al trasladar Pericles, entre el 455 y el 454 a.C., su tesoro desde Delos a Atenas, esta urbe se transforma en un auténtico imperio ateniense.

Posteriormente, en el 449 a.C., se firma la paz de Calias entre atenienses y persas, quedándose Atenas con el tesoro de la Liga para garantizar la seguridad de la zona. A continuación, Pericles propone utilizar los tributos destinados a la protección militar de los confederados para la reconstrucción de la Acrópolis, así como la creación de otra serie de monumentos dentro y fuera de Atenas, argumentando que esta ciudad aseguraba a los aliados su defensa. La etapa artística que coincide con los años del gobierno de Pericles (461-429 a.C.) se acostumbra a denominar Clasicismo Pleno, constituyendo una auténtica edad de oro del arte griego.

En el 429 a.C., durante la guerra del Peloponeso, Atenas sufre una terrible peste que diezma a su población, lo que deriva en un cambio de pensamiento y de valores ciudadanos. Pocos años más tarde, los atenienses son derrotados por los espartanos, perdiendo Atenas su papel hegemónico y sumiéndose en una gran crisis económica y moral.

A partir de ese momento se inicia un nuevo periodo que se dilata hasta la muerte de Alejandro Magno en el año 323 a.C., denominado Clasicismo Tardío, ya que en él aún se participa de los presupuestos clásicos precedentes, si

bien algunos autores consideran ya al siglo IV a.C. como un periodo prehelenístico. Es esta la razón por la que las manifestaciones de dicho siglo se estudiarán al inicio del próximo tema.

1. La transición del arcaísmo al clasicismo: el Periodo Severo o Clasicismo Temprano (480-450 a.C.)

1.1. *Arquitectura*

La transición desde el Arcaísmo al Clasicismo tiene lugar entre los años 500 y 490 a.C., momento tras el cual se inicia el denominado Clasicismo Temprano, o Periodo Severo, fechable entre los años 480 y 450 a.C., aproximadamente.

En el terreno arquitectónico destacan dos importantes templos en los que culmina el proceso de configuración de los elementos básicos del templo dórico iniciado en el arcaísmo. El primero es el *Templo de Aphaia*, que se erige en la isla de Egina entre finales del siglo VI y comienzos del siglo V a.C. Se trata de una pequeña construcción, ejecutada en piedra caliza estucada y pintada, que fue levantada sobre las ruinas de otro templo dórico anterior

Figura 1. *Templo de Aphaia, Egina.*

destruido a finales del siglo VI a.C. por un incendio (Fig. 1). El nuevo edificio es hexástilo y períptero, con seis por doce esbeltas y elegantes columnas, cuyos capiteles no son ya tan aplastados como los de los templos del Arcaísmo. El interior de su *cella* está dividido en tres naves mediante dos filas de columnas, superpuestas también en altura, disponiéndose galerías de madera sobre las estrechas naves laterales. Dicho espacio está precedido por una pronaos y tras el muro de su cabecera se sitúa el opistódomos, ambos lugares con columnas *in antis* ante su entrada. En las bellas esculturas que decoran sus frontones se manifiesta claramente el tránsito del estilo arcaico al estilo severo.

El segundo edificio es el *Templo de Zeus*, en Olimpia, construido entre el 470 y el 456 a.C. por Libón de Elis. En él se incluyeron una serie de correcciones ópticas que mejoraban su percepción visual y evitaban la sensación de pesadez característica de las construcciones dóricas anteriores. Se trata de un edificio de dimensiones cuatro veces superiores a las del templo de Egina (Fig. 2), hexástilo y períptero, con perístasis de seis por trece columnas y cuya pronaos y opistodomos cuentan con dos columnas *in antis*. En el interior de la *cella* se dispuso una doble fila de columnas dóricas superpuestas, existiendo una galería superior sobre las estrechas naves laterales que permitía la contemplación de la gran imagen sedente de Zeus, esculpida por Fidias, situada en la ancha nave central.

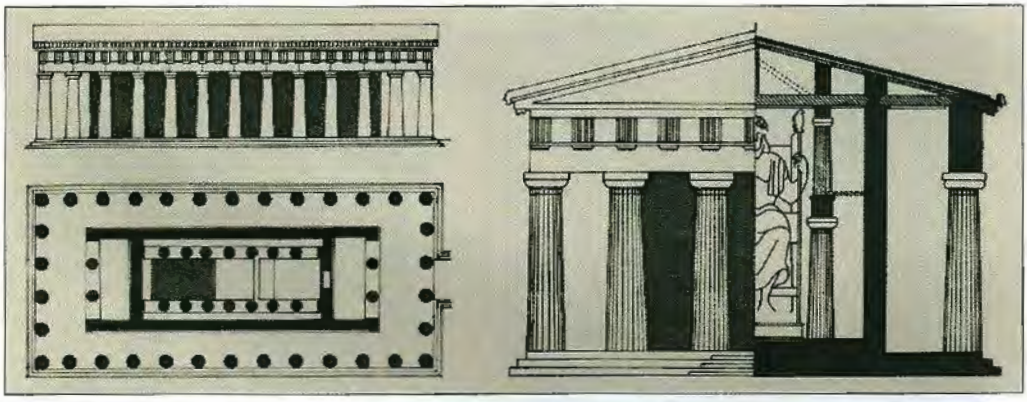


Figura 2. *Planta y alzado del templo de Zeus, Olimpia.*

La influencia de este modelo de templo se deja sentir en la Magna Grecia al final de esta etapa en el *Templo de Posidón*, en Paestum (Fig. 3), y en el *Templo E*, en Selinunte, cuyas proporciones, plantas y formas siguen los preceptos básicos de los mencionados templos de Egina y Olimpia.

Figura 3. *Templo de Posidón, Paestum.*

1.2. *Artes figurativas*

1.2.1. *Escultura*

1.2.1.1. Los inicios de la escultura clásica: las imágenes exentas

Tras el declive de la escultura de la zona del Peloponeso, y mientras los talleres jónicos experimentaban un auge manifiesto, Atenas se perfilaba ya como una importante potencia artística, llegando pronto a situarse los talleres áticos a la cabeza de dichas áreas. En esta nueva etapa los escultores de imágenes exentas se centraron en conseguir plasmar el movimiento, en cualquier actitud posible, con objeto de lograr el mayor realismo posible en ellas. En consecuencia, el abandono de la sonrisa arcaica de los rostros, la mayor naturalidad en el diseño del peinado y la flexibilidad en el trazo de los pliegues de las vestimentas eran requisitos indispensables para conseguirlo.

Los tipos escultóricos básicos siguen siendo los mismos que en la etapa precedente: *kuroi* y *korai*. Los primeros han perdido ya la sonrisa arcaica, los cabellos se cortan y se recogen, desapareciendo las trenzas, y sus serenos y

serios rostros comienzan a tener una expresión menos rígida y más humana. Sus ya más armoniosos cuerpos anuncian también la inminente etapa clásica, si bien todavía conservan cierta rigidez y frontalidad. Los brazos ahora se despegan algo más del cuerpo, avanzando hacia la consecución de un mayor movimiento. Las *korai* comienzan a establecer una incipiente comunicación con el espectador, abandonando el estatismo precedente. Aparecen vestidas con hermosos trajes con pliegues en movimiento y con elaborados tocados, los cuales experimentan continuas variaciones. Algunas conservan todavía parte de la policromía al haber estado poco tiempo expuestas al aire libre, lo que nos permite apreciarlas tal como fueron creadas.

La culminación del proceso de evolución del *kouros*, a finales del siglo VI a.C., tiene lugar en una serie de obras ejecutadas durante la primera mitad del siglo V a.C. por los maestros del Estilo Severo. En este momento se experimenta un cambio con respecto al material con que se esculpen las imágenes, mostrando una preferencia por el bronce para las tallas exentas, mientras que el mármol se emplea, sobre todo, en la decoración de los templos. Otra notable diferencia, como acabamos de señalar, es que ahora las esculturas han perdido ya la sonrisa arcaica, así como la abundante cabellera que caía sobre sus hombros.

El paso intermedio hacia este nuevo estilo es la escultura del *Efebo de Kritios*, del Museo de la Acrópolis de Atenas, creado hacia el año 480 a.C. En ella se percibe la intención del escultor de dotarla plenamente de vida, introduciendo cambios en el tocado y en la expresión de su rostro. Además, se emplea por primera vez el *contrapposto*, nuevo esquema de representación corporal mediante el cual el peso del cuerpo recae sobre una de las piernas, mientras que la otra aparece flexionada. Esto conlleva el desplazamiento hacia arriba de la cadera de la pierna apoyada, al tiempo que desciende la cadera de la pierna flexionada, balanceo que afecta por igual a la zona de los hombros. No obstante, en esta imagen las clavículas todavía permanecen rectas, mientras que el suave giro de la cabeza rompe con la frontalidad de la obra.

Otras célebres tallas son el *Grupo de los Tiranicidas*, del Museo Nacional de Nápoles, en el que queda patente la preocupación por plasmar al hombre en movimiento, y la bella cabeza policromada del *Efebo rubio*, del Museo de la Acrópolis de Atenas (Fig. 4), cuyo tratamiento del rostro y del cabello preludia las imágenes de los frontones del Templo de Zeus, en Olimpia.

Entre los grandes bronces del Estilo Severo está el *Auriga de Delfos*, del Museo de esta ciudad, obra que formó parte de un grupo escultórico más amplio (Fig. 5). Se trata de una imagen de tamaño natural y cuidada factura, vestida con una larga túnica de pliegues rectos, que fue fundida por piezas independientes unidas mediante soldadura. Su sereno rostro aún conserva los ojos de vidrio y piedra, los dientes de plata y los labios de cobre, materiales que le dotan de gran expresividad y aparente vida. La segunda gran obra es el *Posidón de Artemision*, del Museo Arqueológico Nacional de Atenas, sólida escul-

tura, de controvertida identificación, en la que se explora magistralmente la idea del movimiento inminente (Fig. 6). Ejecutada mediante la técnica de la cera perdida en hueco, en ella destaca el excelente modelado de la musculatura de su desnudo cuerpo, así como la plasticidad de la barba y de su recogido peinado, características fundamentales de este estilo.

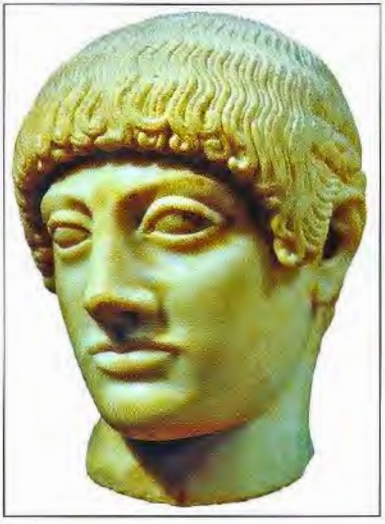


Figura 4. *Efebo rubio (h. 480 a.C.), Atenas, Museo de la Acrópolis.*

Figura 5. *Auriga de Delfos (h. 470-460 a.C.), Delfos, Museo Arqueológico.*

Figura 6. *Posidón de Artemision (h. 470-460a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

La transición entre el Estilo Severo y el Clasicismo Pleno viene de la mano del broncista Mirón, en cuyo *Discóbolo*, copia romana en mármol de una obra creada hacia el 450 a.C., evidencia que es un verdadero maestro a la hora de captar el instante previo al lanzamiento del disco. Guardado en el Museo de las Termas de Roma, su magnífico estudio corporal contrasta con la inexpresividad de su rostro, que no refleja el esfuerzo que requiere el

momento representado (Fig. 7). A Mirón se le atribuye una extensa obra conocida a través de copias romanas, ejecutada ya durante el Clasicismo Pleno, entre las que sobresalen un *Herakles* de bronce apoyado en la clava y el grupo de *Atenea y Marsias*.

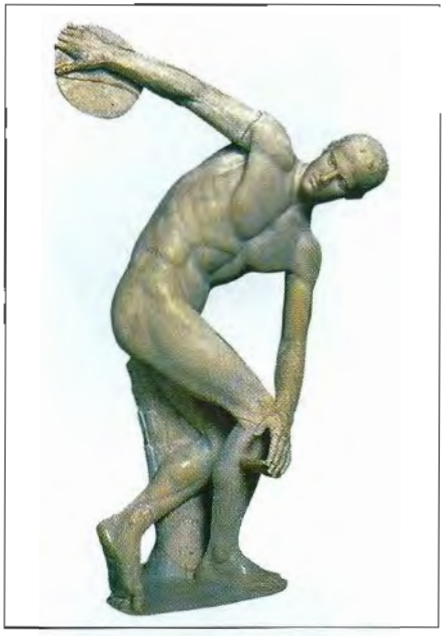


Figura 7. *Discóbolo (h. 460-470 a.C.). Roma, Museo de las Termas.*

1.2.1.2. El relieve arquitectónico

Entre las imágenes más representativas de esta etapa están las esculturas del *Templo de Aphaia*, en Egina, creadas entre la última fase del Arcaísmo y los comienzos del siglo V a.C. Sus figuras se disponen en ambos frontones formando complejas y dramáticas escenas alusivas a dos fases de la guerra de Troya. Los personajes, con la diosa Atenea presidiendo la acción entre ambas facciones, se sitúan en ellos de manera simétrica y decreciente, componiendo un equilibrado y ordenado conjunto ornamental. En el frontón oeste, más primitivo, sobresale figura del *Guerrero caído*, cuyo rostro no consigue reflejar el dramatismo de la acción en la que participa debido a la presencia en su rostro de la sonrisa arcaica. En el frontón este, más innovador y esculpido ya en los inicios del Clasicismo, destacan las imágenes del *Guerrero moribundo* (Fig. 8) y de *Herakles*. Sus efigies son ahora menos rígidas, las figuras se desplazan en

un espacio más libre y en sus cuerpos el movimiento y la tensión muscular están ya magníficamente tratados.

Figura 8. *Guerrero moribundo, Templo de Afhaia, Egina (h. 490-480 a.C.).*

Las estatuas exentas y en relieve que decoran el frontón y las metopas del *Templo de Zeus*, en Olimpia, fueron creadas hacia el 460 a.C. y se encuentran guardadas en el museo de este santuario, constituyendo el más relevante conjunto escultórico del estilo severo. En ambas zonas se ilustran tres importantes relatos de la mitología griega: la agitada carrera de carros entre Pelops y Enómao, en el frontón oriental, la boda de Pirítoo e Hipodamía y la lucha entre lapitas y centauros, en el occidental, y los trabajos de Herakles, en las metopas (Fig. 9). En todas las escenas el escultor pone de manifiesto su interés por lograr el equilibrio compositivo del conjunto y la gran sobriedad y plasticidad que caracterizan a este periodo.

En el frontón oriental las figuras de los protagonistas se sitúan en torno a la gran imagen de Zeus, que preside el momento previo a la carrera de carros. En ellas destaca el realismo y la gran expresividad del afligido rostro del denominado *Viejo Adivino*, quien vislumbra el trágico final de la acción. En el frontón occidental la majestuosa figura de *Apolo*, dispuesto en el centro, es la única que aparenta serenidad entre el violento movimiento y la riqueza gestual de los participantes en la dramática lucha entre lapitas y centauros (Fig. 10). En las escenas de las metopas, que decoran la pronaos y el opistódomos del templo, se percibe el contraste entre el dinamismo y la quietud de los distintos trabajos de Herakles, constituyendo un claro ejemplo del buscado equilibrio del Estilo Severo.

Figura 9. *Metopa del templo de Zeus (h. 460 a.C.), Olimpia, Museo Arqueológico.*

Figura 10. *Cabeza de Apolo (h. 460 a.C.), Olimpia, Museo Arqueológico.*

1.2.2. *Pintura*

La cerámica clásica es un claro reflejo de la gran pintura mural y de *pínakes* de esta etapa, si bien del siglo v a.C. no se conservan restos dentro del territorio griego, pese a que las fuentes nos hablan de la existencia de pintores que pudieron haber superado la capacidad creativa de los escultores. Los restos encontrados de esta etapa se hallan en Asia Menor, en la *Tumba de Karaburun* en Licia, y en la Magna Grecia, en las tumbas de Paestum, donde se representan escenas de *simposios* similares a los plasmados en los vasos cerámicos, si bien adaptados a las costumbres lucanas. También en Tarquinia, en Etruria, es precisamente en los frescos conservados en las cámaras funerarias etruscas donde podemos vislumbrar lo que pudo ser el estilo pictórico ático.

De hacia el 470 a.C. nos han llegado unas bellas imágenes procedentes de la *Tumba del Zambullidor,* o *Tumba del Bañista,* en Paestum, guardadas en el museo de esta ciudad. Las alegóricas representaciones que decoran las paredes interiores de la cista funeraria aluden a alegres escenas del simposio fúnebre, mientras que en la cara interna de la tapa el difunto, un joven héroe desnudo salta al mar desde una especie de trampolín, quizá para alcanzar el más allá. En esta obra, que sorprende por la calidad del dibujo, destaca la simplicidad del paisaje en el que se enmarca la escena (Fig. 11).

Durante la primera mitad del siglo v a.C. pintores como Polignoto y Mikón, entre otros, despuntan por su nueva manera de concebir este género. En sus creaciones se percibe ya un claro intento de plasmar un espacio pictórico en el que situar las figuras, si bien desconocen como tal el sombreado. Según Pau-

Figura 11. *Tumba del Zambullidor (h. 470 a.C.) Paestum, Museo Arqueológico Nacional.*

sanias, Polignoto realizó varios *pínakes* que adornaron los muros de la Pinacoteca de la Acrópolis de Atenas. Igualmente creó grandes decoraciones murales en las paredes de los pórticos y otros edificios públicos de la ciudad, como la Stoa Poikilé o Pórtico Pintado del Ágora ateniense, que decoró con una *Iliupersis*, o la Leské de Delfos con temas como la *Destrucción de Troya* o la *Bajada de Ulises a los infiernos*. En sus originales, no conservados, introdujo la denominada "perspectiva polignótica" en complejas escenas de batallas y relatos míticos. Esta consistió en la disposición espacial de las figuras en varios planos sobre líneas onduladas discontinuas y superpuestas, que plasman los accidentes del terreno creando varios planos que otorgaran profundidad a la escena, y no dentro de frisos separados por líneas rectas, como hasta el momento se venía haciendo. Además, Polignoto exploró las emociones de los rostros de los personajes y empleó una sencilla pero cálida paleta cromática en ellos.

Si su obra se caracterizó por crear heroicas figuras idealizadas y fuertemente caracterizadas, impregnadas de un carácter virtuoso o ético según Aristóteles, Mikón plasmaba las emociones de los participantes en sus también míticas representaciones. Este pintor trabajó en varias obras junto a Polignoto y Paneo, destacando la *Batalla de Maratón*, situada en el Pórtico Pintado del Ágora ateniense. El impacto que ejercieron las obras de todos estos maestros se reflejó en el nuevo estilo de las creaciones cerámicas del momento, como veremos a continuación.

1.2.3. *La cerámica: los vasos de figuras rojas y los vasos de fondo blanco*

La primera etapa de la cerámica ática de figuras rojas de este momento de transición hacia el Clasicismo Pleno transcurre entre los años 500 y 475 a.C. La temática continúa siendo preferentemente mitológica y técnicamente sigue empleando finos matices en la ejecución de las figuras, si bien disminuye la calidad de los vasos. Este momento cuenta con la presencia de importantes pintores, como Kleofrades y el Pintor de Berlín, cuyas composiciones cubren las paredes de grandes vasos, así como con el Pintor de Brygos, que decora preferentemente fondos de copas con escenas báquicas y bélicas. Kleofrades es el pintor de la fuerza y de las emociones y sus figuras se caracterizan por tener la nariz larga, los labios con reborde negro y pequeñas fosas en las comisuras, y por estar vestidas con largas túnicas de pliegues paralelos y con pieles. Estos caracteres pueden constatarse en su *Ménade en éxtasis*, representada en el ánfora del Staatliche Antikensammlungen de Munich (Fig. 12), cuyo personaje aparece magníficamente dibujado, en especial el cabello y la guirnalda que lo adorna. El Pintor de Berlín decora sobre todo ánforas de gran formato en las que dispone una escena a cada lado, ocupada por una sola y elegante figura que contrasta con el negro intenso del fondo del vaso.

Figura 12. *Detalle del Ánfora de Kleofrades (h. 500-490 a.C.), Múnich, Staatliche Antikensammlungen.*

Entre los años 475 y 450 a.C. el arte cerámico nos ofrece excelentes ejemplares creados por grandes maestros, en cuyas composiciones las figuras se distribuyen libremente por la superficie del vaso. En ellas intentan plasmar la perspectiva, introducir escorzos y expresar las emociones de los personajes, produciéndose además cambios en el gusto por determinadas formas.

Entre los numerosos maestros de esta etapa citaremos al Pintor de Pan, cuya crátera con la *Muerte de Acteón a manos de Ártemis*, del Museo de Bellas Artes de Boston, constituye una preciosista composición en forma de "V" llena de movimiento. Y también al Pintor de Pentesilea, con su dramática *Muerte de Pentesilea a manos de Aquiles*, del Staatliche Antikensammlungen de Munich, tema inscrito en una dinámica composición circular con atrevidos escorzos (Fig. 13). Por último, el Pintor de los Nióbides representa en una crátera en forma de cáliz, del Museo del Louvre de París, la *Matanza de los hijos de Níobe*, en uno de sus lados, y en el otro la *Asamblea de los Argonautas*. Se trata de megalográficas composiciones sobre vasos de gran formato, de estilo polignótico, que aportan la novedad de que los personajes que participan en la acción se distribuyen en distintos planos, con objeto de indicar profundidad, y se insertan en un incipiente paisaje. Todos ellos apoyan los pies sobre un acci-

dentado terreno, y no ya encima de una línea recta, muestran escorzos y manifiestan sus estados de ánimo, novedades no plasmadas hasta el momento en los vasos de anteriores etapas (Fig. 14).

Figura 13. *Copa del Pintor de Pentesilea (h. 465 a.C.), Múnich, Staatliche Antikensammlungen.*

Figura 14. *Crátera del Pintor de los Nióbides (h. 460 a.C.), París, Museo del Louvre.*

En este momento también se crean junto a los grandes vasos decorados con figuras rojas, especialmente las cráteras de columnas, vasos de fondo blanco, como *kýlikes* y *lékythoi*. Estas formas que adquieren ahora un gran desarrollo y se ofrecen los primeros, en ocasiones, como exvotos en los santuarios a los dioses y los segundos en las tumbas. El refinamiento pictórico de sus bellas imágenes constituye un eco de la gran pintura griega, hoy perdida. Un destacado ejemplo es la *Copa de Delfos*, del museo de esta ciudad, en la que se representa a Apolo, acompañado por su cuervo, mientras toca una lira fabricada con un caparazón de tortuga y hace una libación en una fíala (Fig. 15).

Figura 15. *Copa de Delfos (h. 480 V a.C.), Delfos, Museo Arqueológico.*

2. El Clasicismo Pleno (450-400 a.C.)

2.1. *Arquitectura*

2.1.1. *Los templos de la segunda mitad del siglo V a.C.: el programa monumental de la Acrópolis de Atenas*

La Acrópolis de Atenas fue desde la época arcaica un lugar sacro en el que, según la tradición, habían acontecido algunos de los principales sucesos de la

mitología griega (Fig. 16), contando ya entonces con santuarios e imagen de culto. Hacia mediados del siglo VI a.C. se construyó en piedra caliza el primer templo a su diosa, el *Hekatompedon*, o *Templo de Barbazul*, y también se edificó otro templo a finales de siglo, el *Archaios Neos*, o *Nuevo templo arcaico*, dedicado a la diosa Atenea Polías que, como el anterior, posiblemente era dórico y hexástilo.

Cuando los persas asaltaron e incendiaron el recinto en el año 480 a.C. destruyeron el que se ha denominado *Prepartenón*, o *Viejo Partenón*, primer templo concebido en mármol blanco del Pentélico, que en esa fecha estaba aún en construcción. En los años siguientes a dicha invasión persa las obras se centraron en el Ágora de la ciudad y en los trabajos de limpieza de la Acrópolis, enterrándose sus sagradas ofrendas y habilitándose para el culto algunas zonas, además de reconstruir sus murallas perimetrales, cuya parte norte y sur se completaron en tiempos de Pericles.

Hacia el año 449 a.C. se inició un ambicioso programa arquitectónico llevado a cabo por este gobernante, junto con Fidias, a quien encargó la supervisión de todos sus proyectos. Los nuevos templos de la Acrópolis se situaron sobre los cimientos sagrados de los anteriores edificios, estructuras que están hoy parcialmente desaparecidas. El primer monumento que se comenzó a construir fue el Partenón, seguido de los Propíleos, del templo de Atenea Niké y del Erecteion, terminándose este último tras la muerte de dicho gobernante.

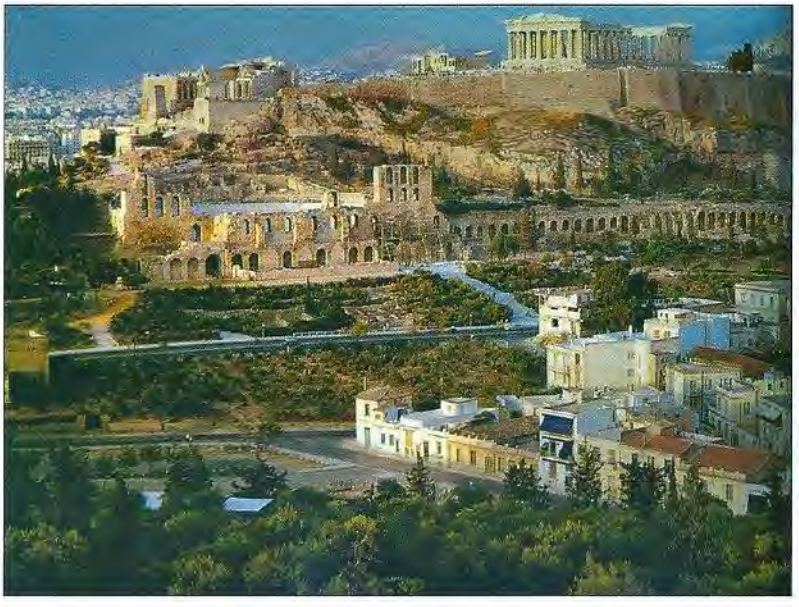


Figura 16. *Acrópolis, Atenas.*

2.1.1.1. El Partenón

Fidias inicia en el año 447 a.C., junto con los arquitectos Ictino y Calícrates, la construcción del *Partenón*, destinado a albergar la colosal estatua crisoelefantina de Atenea Párthenos, de doce metros de altura, esculpida por él. Según algunos investigadores parece ser que el Partenón no fue estrictamente un templo sino un gran exvoto ofrecido por Atenas a su diosa, cuya imagen constituía parte del tesoro de la ciudad.

El Partenón se situó sobre los cimientos del Prepartenón, dominando majestuosamente la ciudad y la llanura circundante. Su edificación duró apenas nueve años, hasta el 438 a.C., si bien su decoración escultórica finalizó en el año 432 a.C. El templo fue diseñado en estilo dórico y construido totalmente con mármol del Pentélico, policromándose todo él al igual que las esculturas con que se decoró (Fig. 17). Es un edificio octástilo, períptero y con doble pórtico hexástilo. Posee ocho columnas en las fachadas principales y diecisiete en los laterales, frente a la tradicional estructura de seis por trece columnas de los anteriores templos de Zeus de Olimpia y del Prepartenón (Fig. 18). El edificio cuenta con una doble columnata en el interior de la *cella*, la cual se cierra en la cabecera de la ancha nave central para albergar a la imagen de la diosa.

Figura 17. *El Partenón, Atenas.*

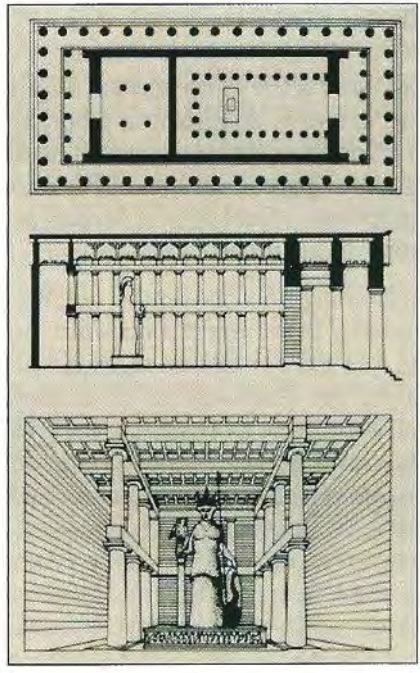


Figura 18. *Planta y alzado de El Partenón, Atenas.*

Con objeto de lograr la perfecta conjunción de sus proporciones internas y externas se introdujeron en él una serie de refinamientos ópticos, algunos empleados ya en época anterior. Entre ellos sobresalen la curvatura de los elementos horizontales, el mayor grosor de las columnas laterales con respecto a las centrales y su inclinación hacia adentro, la ligera variación de la distancia entre los intercolumnios y la contracción de las metopas desde los laterales hacia el centro. Todo esto, junto con la mayor longitud de sus columnas, contribuyó al aumento de su altura, distinguiéndose de las construcciones anteriores.

El Partenón sufrió a lo largo de los siglos numerosas transformaciones, destrucciones y expolios hasta que se inició su restauración en el siglo XX d.C., convirtiéndose en el edificio más emblemático del mundo griego antiguo, pese a la singularidad de su modelo.

2.1.1.2. Los Propíleos

Este edificio constituye la entrada monumental a la Acrópolis por el flanco occidental desde la Vía Sacra, la cual introducía en el espacio sagrado a los

ciudadanos participantes en las procesiones de las distintas fiestas de la ciudad. Su construcción fue propuesta por Pericles para dotar al recinto de un suntuoso conjunto arquitectónico, al haber sido destruida la antigua entrada al mismo por los persas. Para su construcción se empleó el mismo material, proporciones, refinamientos ópticos y combinación de órdenes arquitectónicos que en el Partenón. Se trata de una incompleta obra condicionada por la difícil topografía del terreno, por los monumentos previamente existentes y por su elevadísimo coste (Fig. 19). Por estas razones quedó interrumpida en el 429 a.C. debido a la muerte de Pericles y a la necesidad de invertir los recursos económicos a él destinados en la Guerra del Peloponeso.

Su construcción fue dirigida por Mnesiklés bajo la supervisión de Fidias, quien logra que no parezcan inacabados, pese a la complejidad del espacio en que se ubican. El edificio está planteado en dos niveles porticados, debido al pronunciado cambio de altura del terreno (Fig. 20). Las fachadas este y oeste tienen un pórtico dórico con seis columnas, rematado cada uno en un frontón. En ambos pórticos el intercolumnio central se ensancha para permitir el tránsito de los caballos, carros y animales destinados en las fiestas a los sacrificios, lo que obligó a añadir un triglifo y una metopa más en el entablamento con objeto de compensar el aumento de la distancia entre las columnas centrales. El acceso a la Acrópolis a través de este conjunto se completa con una doble escalera peatonal, dispuesta a ambos lados de la rampa central. Su planta es asimétrica, desarrollándose más el ala norte que la sur, pues a través de ésta se llega al templo de Atenea Niké. A ambos lados de la rampa de acceso se pro-

Figura 19. *Los Propíleos, Atenas.*

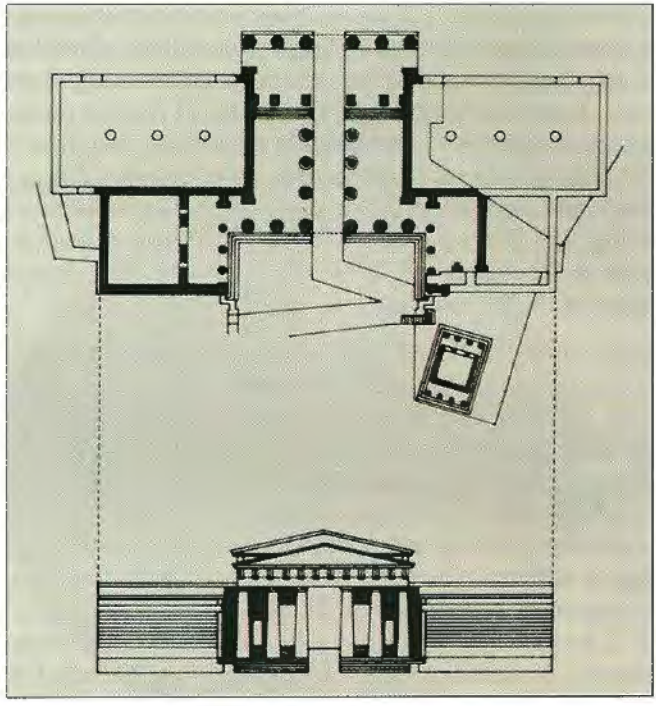


Figura 20. *Planta y alzado de los Propíleos, Atenas.*

yectan dos pares de estancias rectangulares, de función desconocida, albergándose junto a la del ala norte una sala denominada como la Pinacoteca, debido a haberse guardado en ella *pínakes* de artistas de la talla de Polignoto.

2.1.1.3. El templo de Atenea Niké

Se trata de un pequeño templo, dedicado a Atenea como diosa de la victoria, destinado a conmemorar el tratado de paz firmado por el político ateniense Nicias con los espartanos del año 421 a.C. Situado sobre el estrecho, elevado y peligroso espolón suroccidental de la roca de la Acrópolis, este templo fue construido un cuarto de siglo más tarde copiando un proyecto inicial de Calícrates. Se trata de un edificio jónico, tetrástilo, anfipróstilo y de una sola nave sin pronaos, destinado a albergar la vieja estatua arcaica de Atenea Niké salvada por los atenienses del saqueo persa (Fig. 21). Dada la peligrosidad de su ubicación sobre el barranco, poco después de su construcción se le añadió una balaustrada en tres de sus lados, decorada con relieves, para impedir accidentes en los días de máxima afluencia al recinto.

Figura 21. *Templo de Atenea Niké, Atenas.*

2.1.1.4. El Erecteion

Constituye un singular y complejo templo jónico, edificado por Mnesiklés, ocho años después de la muerte de Pericles (Fig. 22). En su proyecto, en el que se combinaron varios cultos, se integra la presencia de varios recintos, colocados a distintas alturas debido a la desigual topografía del terreno y a la existencia de restos de antiguos santuarios y necesidades rituales (Fig. 23).

La parte oriental, más elevada, se dedicó a Atenea Polias, ocupando el lugar donde se creía que tuvo lugar su disputa con Posidón por el dominio del Ática. Esta zona, incomunicada con la occidental, está precedida por un pórtico de seis columnas jónicas que dan acceso a la *cella* dedicada a la diosa.

A sus espaldas se dispone el sector occidental, dedicado al culto de Posidón-Erecteo, a Hefesto y a los ancestros míticos, el cual comprende tres estancias: una estancia rectangular y dos cámaras interiores, todas ellas situadas a un nivel más bajo que la mencionada parte oriental dedicada a Atenea Polías.

Al norte de dicho sector occidental se construye un gran pórtico jónico con cuatro columnas al frente y dos a los lados. Por el oeste se sitúa una fachada con una columnata jónica levantada a gran altura sobre un muro, con objeto de

salvar la diferencia de nivel del terreno. Por último, por su lado sur se añade la *Tribuna de las Cariátides*, galería orientada hacia el Partenón. Ésta posee seis figuras femeninas, que sostienen un vaso de libaciones en una de las manos, las cuales hacen la función de columnas y soportan sobre sus cabezas un baldaquino.

El Erecteion es un extraño edificio que ofrece un modelo único, carente de axialidad y de simetría, en el que su autor busca armónicas soluciones a su difícil emplazamiento y a su múltiple función, extremando en él la belleza de los elementos constructivos y decorativos, todo lo cual hace que, junto con el Partenón, sea uno de las construcciones más bellas y representativas del recinto.

Figura 22. *El Erecteion, Atenas.*

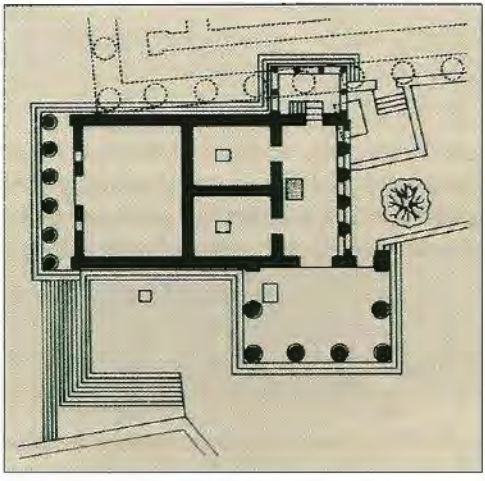


Figura 23. *Planta del Etecteion, Atenas.*

2.1.2. *Otras construcciones religiosas y funerarias fuera del Ática*

La arquitectura religiosa de la segunda mitad del siglo v a.C., se manifiesta no solo en los edificios de la Acrópolis sino también en diversas construcciones de otras ciudades ubicadas en regiones alejadas de Atenas. En la Argólida se comenzó a construir hacia el 415 a.C. un nuevo y convencional templo con perístasis dórica, el de *Hera* en Argos, próximo a las ruinas del templo arcaico que fue destruido por un incendio. En él destaca la decoración de sus metopas alusiva a batallas míticas, mientras que en los frontones se representa el nacimiento de Zeus y la caída de Troya.

Sin embargo, en Bassas, lugar próximo a la ciudad peloponésica de Figalia, se comenzó a construir un largo y estrecho templo dórico hexástilo, dedicado a *Apolo Epicurio,* el cual supuso un hito arquitectónico no tanto por su estructura externa sino por su novedosa concepción espacial interna. Construido por Ictino, uno de los arquitectos del Partenón, el interior de su *cella*, a la que se accede tras una profunda pronaos, presenta soluciones nuevas al albergar una fila de cinco ornamentales semicolumnas jónicas, de amplias basas, adosadas a cada uno de sus longitudinales lados mediante pequeños muros (Fig. 24). Al fondo de esta estancia se dispuso una columna aislada y centrada, rematada por

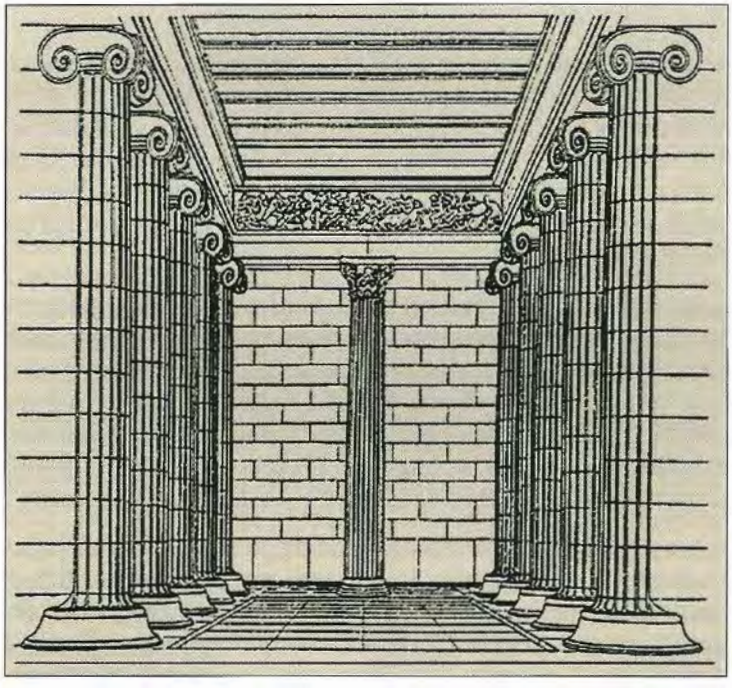


Figura 24. *Templo de Apolo Epicurio, Bassas.*

un capitel corintio, el primero de este estilo que se conoce en arquitectura. Esta columna separaba dicha dependencia del *ádyton*, espacio comunicado con el exterior del templo mediante una puerta lateral situada en el muro oriental de la mencionada zona. El interior ofrecía también una novedosa solución ornamental al disponer un friso jónico corrido sobre las columnas, decorado con una Amazonomaquia y una Centauromaquia. Sus voluminosas figuras presentan un acusado movimiento y una gran expresividad, si bien se hallan desprovistas de la elegancia que caracteriza a las imágenes áticas.

La arquitectura funeraria del sur de Asia Menor, en la región de Licia, cuenta con importantes enterramientos destinados a los grandes señores, los cuales son de una monumentalidad desconocida hasta este momento. Los más destacados son el *Heroon* de Trysa y el *Monumento de las Nereidas*, en Xantos, siendo este último el más significativo. Realizado a finales de siglo, consta de un templete jónico, tetrástilo y períptero dispuesto sobre un alto basamento. El edificio se cubre con un tejado a doble vertiente y se decora con dos frisos escultóricos, el mayor de los cuales alude a las hazañas del príncipe. Completan su decoración las estatuas de Nereidas, ejecutadas conforme al estilo de finales de este siglo, dispuestas entre las columnas del pórtico.

2.1.3. *La arquitectura pública y privada*

En la segunda mitad del siglo V a.C. la ordenación de los espacios urbanos sigue respondiendo, en parte, a las coordenadas anteriores. Su monumentalidad se circunscribía fundamentalmente a la zona religiosa, situada en la Acrópolis, y a los edificios públicos del Ágora, ubicada en el centro de la urbe donde se reunían los ciudadanos. Entre las acrópolis más destacadas merecen citarse la de la ciudad de Atenas y la de Corinto, urbes cuyo trazado refleja las distintas etapas de su dilatada historia.

Como en siglos anteriores, las ciudades tradicionales griegas se solían situar en un terreno más o menos llano, al pie de una colina amurallada que servía como fortaleza, adaptando aleatoriamente sus vías y edificios al relieve del terreno. Este ordenamiento deriva de los antiguos sistemas urbanísticos de época micénica, los cuales disponían de sólidas murallas y de una acrópolis con función religiosa y palaciega, la cual servía como refugio a la población, que vivía en la parte baja de la ciudad, durante los ataques enemigos.

Frente a este arcaico tipo de ordenación, a partir ya del siglo VIII a.C. comienza a surgir un urbanismo regularizado como consecuencia de la creación de ciudades de nueva planta tras la colonización griega de otros territorios. El tránsito entre la teoría y la práctica tuvo lugar durante el Clasicismo en Asia Menor, con Hipódamo de Mileto como principal protagonista. Hipódamo sistematizó los espacios urbanos conforme a la función que desempe-

ñaban, ubicándolos dentro de un sistema reticular con calles que se cruzaban en ángulo recto y disponiendo ejes principales para facilitar la circulación entre ellas. Este nuevo ordenamiento urbano, que solo afectó a estas nuevas ciudades, se caracterizó por la presencia de un módulo regular aplicado a su planta y por una clara separación entre los espacios públicos y privados, consolidándose como un factor determinante los lugares en los que se desarrollaban las actividades ciudadanas. Asentamientos como Mileto o El Pireo se inspiraron en estos principios.

Por lo que respecta a la arquitectura privada la casa griega ofreció, en origen, una estructura sencilla, estando construida con materiales modestos como la madera y el adobe. Durante el Arcaísmo la vivienda fue evolucionando partiendo de formas y estructuras derivadas del *oikos*, o casa ancha del periodo geométrico, que determinó el modelo básico de la residencia doméstica de esta etapa.

A comienzos del siglo V a.C. surge una nueva concepción social de la morada ligada al nuevo contexto urbano, el cual racionaliza y articula sus espacios privados conforme a las funciones domésticas que desempeñan. Si bien los materiales de construcción utilizados siguen siendo pobres, a finales de dicho siglo algunas viviendas de ciudadanos pudientes alcanzaron un nivel de confort, elegancia y funcionalidad acorde con el grado de desarrollo urbanístico experimentado en este momento.

Según las excavaciones efectuadas en Olinto, urbe situada al norte de Grecia en la península Calcídica, la mayoría de sus viviendas son de planta más o menos cuadrada y de una sola altura, sin que por lo general dispongan de una

Figura 25. *Mosaico pavimental (siglo V a.C.), Olinto.*

fachada representativa. Su estructura interna se organiza en torno a un patio, con o sin peristilo con jardín, al que se accede a través de la puerta de entrada. A su alrededor se disponen las distintas dependencias, con ventanas abiertas a calles de anchura variable, como la cocina, el baño, los dormitorios, la despensa, el taller y la tienda. Entre todas ellas destaca el *andrón*, habitación de recepción destinada a banquetes masculinos, cuyo suelo se hallaba decorado con mosaicos de guijarros, los más antiguos conocidos en el mundo (Fig. 25). En ocasiones, este modelo básico de vivienda se complementó con una planta superior, levantada sobre una determinada zona. En esta ciudad, por primera vez en la arquitectura doméstica griega, se constató la tendencia a sistematizar y estandarizar la estructura de la vivienda, preludiando sus unidades domésticas las posteriores lujosas y aristocráticas mansiones de la época helenística y romana.

2.2. *Artes figurativas*

2.2.1. *Escultura*

2.2.1.1. El clasicismo escultórico: Fidias y otros maestros del Clasicismo

Con Fidias la escultura alcanza su momento cumbre de madurez, creando imágenes en las que se reflejan los sentimientos. Su papel como escultor se discute, ya que los textos antiguos solamente citan la ejecución de las tallas crisoelefantinas de la diosa Atenea del Partenón y del gran Zeus del templo de Olimpia. La extensa obra que se le atribuye, de la que no quedan los originales a excepción de las esculturas del Partenón, evidencia la imposibilidad de realizarla él solo, si bien fue el creador de un influyente estilo y escuela.

Durante los años 460 y 430 a.C. Fidias ejecuta tres imágenes exentas de Atenea. La primera, la *Atenea Prómacos*, fue levantada frente a las ruinas del Templo Arcaico de la diosa en la Acrópolis. La colosal estatua tenía diez metros de altura y ochenta toneladas de peso, fue realizada en bronce con el armamento fundido de los persas derrotados y estaba armada con casco corintio, escudo y lanza. La imagen de la *Atenea Lemnia*, dedicada en la Acrópolis por los colonos griegos de la isla de Lemnos hacia el 450 a.C., representaba a la diosa en actitud pacífica, sin casco sobre la cabeza. En ella resaltaba la serena perfección de los rasgos de su bello y clásico rostro y el modelado del cabello, cuyos mechones se realzaban mediante la *tenia* o cinta que los ceñía. Por último, la escultura crisoelefantina de la *Atenea Párthenos* fue una gigantesca obra posterior que estuvo colocada dentro de la cella del Partenón ante un estanque, que la iluminaba desde abajo. Según algunos investigadores, no se trató de una estatua de culto sino de la imagen y el tesoro de la ciudad. Estaba

formada por un alma de madera a la que se adosaron placas de oro, para simular su vestido, y de marfil, para figurar las distintas partes de su cuerpo. Llevaba sobre su cabeza un complejo casco ático, decorado en el centro con una esfinge y a los lados con grifos esculpidos en relieve, y estaba ataviada con un sencillo peplo y con la égida sobre su pecho. En la mano derecha tenía una Niké y en la izquierda un escudo y una lanza, con una serpiente junto a ella. Tanto su pedestal como el escudo y la alta suela de sus sandalias se decoraron con relieves y pinturas alusivas a una Amazonomaquia, una Gigantomaquia y una Centauromaquia, respectivamente. Entre las múltiples versiones que se conservan de esta imagen, las del Museo Nacional de Atenas o la del Museo del Prado son algunas de las más significativas (Fig. 26).

Fidias creó además otra gran obra de formato colosal y técnica crisoelefantina, la estatua de *Zeus entronizado* del templo de Olimpia, conocida a través de referencias literarias y de su reproducción en gemas y monedas romanas. En estas últimas el dios aparece sentado en un trono, con la cabeza coronada con olivo, el torso desnudo y un manto de oro sobre las piernas. En la mano derecha lleva una Niké y en la izquierda el cetro coronado por un águila. El trono, realizado con oro, marfil y piedras preciosas, estaba ricamente labrado con relieves alusivos a la matanza de los hijos de Níobe y en el basamento de la estatua

Figura 26. *Atenea Varvakeion (siglo II d.C.), Atenas, Museo Nacional.*

Figura 27. *Amazona Mattei (440-430 a.C.), Roma, Museo Vaticano.*

se representó el nacimiento de Afrodita. Como última obra de este escultor mencionaremos la *Amazona herida*, presentada al concurso del Artemision de Éfeso junto con otros dos ejemplares realizados por Policleto y Krésilas (Fig. 27), imagen conocida por copias romanas de las que la Amazona Mattei, de los Museos Vaticanos de Roma, es para muchos la mejor de todas ellas.

Además de las tallas de Fidias, entre las más significativas esculturas de la Atenas de Pericles creadas por otros artistas destacan las *Korai* del Pórtico de las Cariátides del Erecteion (Fig. 28), esculpidas según algunos investigadores por Alcámenes e inspiradas en las imágenes arcaicas del Tesoro de los Sifnios, en Delfos. De estilo fidíaco, sus clásicos rostros no dejan traslucir el enorme peso del entablamento que llevan sobre sus cabezas.

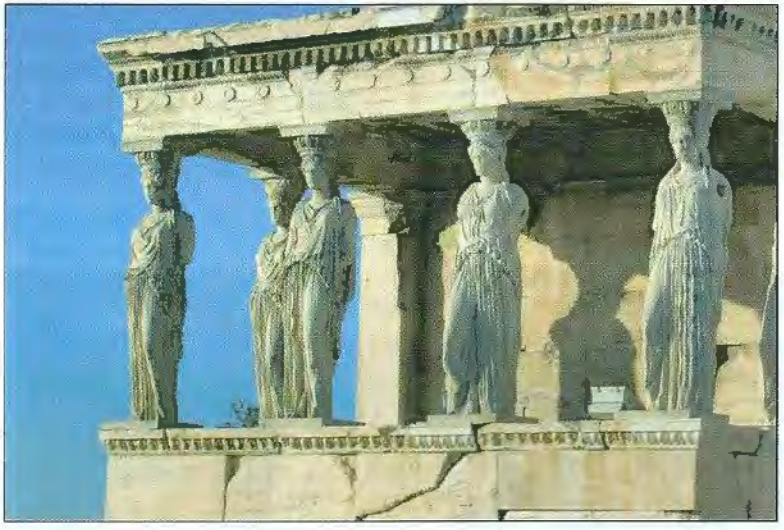


Figura 28. *Cariátides del Pórtico del Erecteion, Atenas.*

Otro gran escultor de esta etapa es el broncista Policleto de Argos, del que tampoco se poseen originales. En sus obras consiguió introducir un nuevo ritmo al movimiento corporal, conocido con el nombre de *contrapposto*, presente ya anteriormente en el Clasicismo Temprano en la imagen del *Efebo de Kritios*. Policleto escribió un tratado hoy perdido, el *Canon*, sobre las proporciones ideales del cuerpo masculino desnudo. En el *Doríforo*, del Museo Nacional de Nápoles y de hacia el 450-440 a.C., articula con precisión, naturalidad y equilibrio la forma ideal de un cuerpo atlético (Fig. 29). En él la pierna derecha sostiene todo el peso del cuerpo, mientras que la izquierda queda libre, y la pronunciada inclinación de la cadera se corresponde ya con la de los hombros. Su rostro es sereno y armónico y las proporciones de su poderosa musculatura pre-

tenden plasmar el ideal de perfección. En el *Diadúmeno*, del Museo Arqueológico Nacional de Atenas. Policleto acentúa su preocupación por la belleza, suavizando la imagen por influencia de Fidias. En esta obra reduce las proporciones corporales del joven, que apoya tan solo la punta del pie libre en el suelo, creando una cerrada composición en forma de aspa, de gran equilibrio y riqueza de movimientos. Por último citaremos su *Amazona herida*, de hacia el 450-430 a.C., obra con la que ganó el certamen de Éfeso y con la que se inicia el semidesnudo femenino.

Figura 29. *Doríforo (h. 450-440 a.C.), Nápoles. Museo Nacional.*

En dicho certamen participó también Krésilas, discípulo de Fidias, quien esculpe otra *Amazona herida* que sigue el ritmo postural de Policleto, si bien la riqueza decorativa y el virtuosismo del plegado de los paños derivan de la escuela de Fidias. Otra significativa obra de este artista es la *Estatua de Pericles*, encargada tras su muerte en el año 429 a.C., imagen idealizada de bronce en la que se le muestra de cuerpo entero con lanza y casco corintio, atributos propios del estratega.

La estética elaborada por Fidias en sus últimos años se dejó sentir en numerosos escultores del último cuarto del siglo v a.C. en el denominado Estilo Bello, también conocido como Estilo Florido o Estilo Rico, de carácter preciosista y gran virtuosismo técnico. Se trata de una elegante tendencia decorativa que reacciona ante los múltiples desastres vividos a finales de siglo en una Atenas azotada por la peste y la derrota en la guerra. Entre los escultores de este momento merecen especial mención Paionio de Mende y Calímaco.

El primero, Paionio, crea hacia el 420 a.C. la *Niké* del Museo de Olimpia (Fig. 30), policromada estatua, realizada en mármol de Paros, cuya composición preludia la de la Victoria de Samotracia, de época helenística. La figura, actualmente carente de rostro, brazos, manto y alas, desciende desde el aire para posarse sobre una columna, dando la impresión de estar en pleno vuelo. Viste una arremolinada túnica transparente y su virtuosa estructura, de apariencia sencilla pero impactante, se corresponde con dicho estilo.

El segundo escultor, Calímaco, ejecuta decorativistas obras entre las que sobresale la *Afrodita de Fréjus*, copia romana del Museo del Louvre de París de un original a él atribuido. Se trata de una de las imágenes más célebres de la Antigüedad, de gran elegancia y refinamiento manierista, que sigue la tra-

dición de las imágenes de Policleto en cuanto al modelado de su estructura anatómica. Calímaco crea, además, los refinados relieves de *Danzantes* del Museo del Prado de Madrid (Fig. 31), ménades captadas en diversos movimientos de su agitada danza que se visten con vaporosos y transparentes atuendos, de caligráfica composición y notable dominio técnico.

Figura 30. *Niké (h. 420 a.C.), Olimpia, Museo Arqueológico.*

Figura 31. *Danzante (finales siglo V a.C.), Madrid, Museo del Prado.*

2.2.1.2. La escultura y el relieve arquitectónico

2.2.1.2.1. El Partenón

El estilo de Fidias es similar al estilo ático de su tiempo, siendo difícil distinguir sus obras de las de sus discípulos. La decoración del Partenón se realizó tan sólo en doce años bajo su dirección, ayudado por otros escultores, lo que explica la diversidad estilística de algunas composiciones. Pese a ello, existe

un sello propio de su taller caracterizado por la gran plasticidad, la fluidez del modelado y la naturalidad del tratamiento de las vestimentas de las imágenes. Sus esculturas y relieves sufrieron múltiples vicisitudes, siendo trasladadas una parte de ellas en el siglo XIX d.C. al Museo Británico de Londres.

En cada uno de los frontones de este templo se plasmó la historia mítica del Ática a través de más de veinte figuras, de tamaño superior al real. En su ejecución se reconocen diferentes manos y niveles de calidad, si bien en todas ellas se percibe el denominado "estilo Partenón". Éste se distingue por crear enérgicos cuerpos cubiertos por dinámicos ropajes, que contrastan con la expresión calmada de los rostros, caracteres cuya combinación otorga a estas esculturas una extraordinaria calidad. Las composiciones de los frontones son las más evolucionadas de todo el edificio, organizándose sus personajes no ya sobre la base del principio de estricta simetría en torno a una estática figura central, sino que ahora todos ellos participan de la acción que tiene lugar en el centro del mismo.

En el frontón oriental, estilísticamente anterior al occidental, se esculpió el *Nacimiento de Atenea* de la cabeza de Zeus en presencia de los dioses. Éste parece ser que se hallaba entronizado entre Atenea y Hera, siendo éstas las únicas imágenes cuya identidad no se cuestiona. En el ángulo izquierdo se dispuso el carro de Helios con sus corceles, junto a un joven e imberbe Dionisos tendido (Fig. 32). A su lado hay dos diosas sentadas, que se las ha identificado con Deméter y Perséfone, y otra que avanza con el manto desplegado a su espalda.

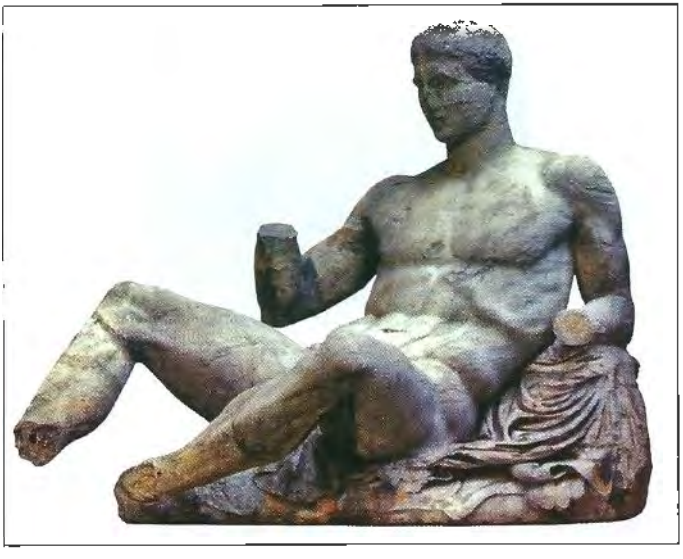


Figura 32. *Dionisos, frontón oriental del Partenón (h. 445-438 a.C.), Londres, Museo Británico.*

En el ángulo derecho aparece Afrodita recostada sobre Ártemis, bellamente vestidas ambas con fino chitón y manto, quienes contemplan el carro de Selene. Todas las figuras femeninas se atavían con ligerísimos ropajes de complejos pliegues, los cuales se adhieren magistralmente a sus cuerpos permitiendo adivinar su anatomía, técnica conocida con el nombre de "paños mojados".

En el frontón occidental se narró la violenta lucha entre Atenea y Posidón por el dominio del Ática, surgida tras el momento de hacer brotar la diosa un olivo en la Acrópolis y el dios un manantial. Se trata de una composición central en forma de "V" en la que Atenea triunfa ante los dioses que asisten al evento. Junto a ambas divinidades, dispuestas en el centro del frontón junto al olivo, se esculpió a los héroes principales del Ática y a los dioses mensajeros Hermes e Iris, esta última con el vestido dinámicamente pegado al cuerpo (Fig. 33). Las figuras se vuelven todas hacia el centro, cerrando y equilibrando la composición.

Figura 33. *Iris, frontón occidental del Partenón (h. 445-438 a.C.), Londres, Museo Británico.*

En el largo friso continuo de estilo jónico, situado en el muro exterior de la cella, se esculpieron en bajorrelieve trescientos setenta personajes participantes en la principal fiesta de Atenas, las Panateneas. En él se narra el cortejo procesional destinado a rendir homenaje a la diosa Atenea y ofrecer el peplo sagrado a su antigua estatua de madera, guardada en el Erecteion. En esta composición el escultor talla a los ciudadanos libres de Atenas, quienes son recibidos por sus héroes y dioses. Las imágenes arrancan en el ángulo surocci-

dental para bifurcarse en dos direcciones. Por el lado oeste y norte discurre la cabalgata ecuestre, algunos de cuyos personajes se sitúan superpuestos para dar sensación de profundidad a la escena (Fig. 34). En el lado este, jóvenes atenienses llevan en las manos objetos para el sacrificio, caminando silenciosas en fila al final de la procesión. Tras otros personajes se esculpe a los Dioses Olímpicos sentados, al ser figuras mayores que las anteriores (Fig. 35). A con-

Figura 34. *Cabalgata del friso norte del Partenón (h. 442-438 a.C.), Londres, Museo Británico.*

Figura 35. *Divinidades olímpicas del friso este del Partenón (h. 442-438 a.C.), Londres, Museo Británico.*

tinuación un niño entrega el peplo a un hombre adulto y en otra parte los sacerdotes llevan el instrumental y los animales para el sacrificio. En todas estas escenas Fidias creó una nueva manera de combinar las figuras que marchan a pie con las que montan a caballo, empleando convencionalismos compositivos como reducir el tamaño de los caballos con respecto al de los jinetes o bien destacar más las cabezas y los hombros que la parte inferior de los cuerpos, con objeto de crear profundidad a la escena.

Las noventa y dos metopas del edificio se comenzaron a esculpir antes que los frontones y el friso, desapareciendo en su mayoría al convertirse este edificio en iglesia cristiana. Fueron talladas en altorrelieve por tres generaciones de escultores, por lo que su nivel artístico es desigual. Sus temas aludían a episodios bélicos de la mitología griega, como la Gigantomaquia de la fachada oriental, la Amazonomaquia de la occidental, la Iliupersis del lado norte y la Centauromaquia del lado sur, siendo estas últimas las únicas que se conservan en relativo buen estado. En estas tensas composiciones las parejas de personajes combaten cuerpo a cuerpo, adaptándose al rectangular espacio disponible, y en ellas prima el movimiento y el excelente tratamiento del cuerpo y de los ropajes (Fig. 36).

Figura 36. *Metopas del lado sur del Partenón (h. 447-442 a.C.), Londres, Museo Británico.*

2.2.1.2.2. El Templo de Atenea Niké

Este edificio contó con bellísimos relieves, dispuestos en la balaustrada que rodeaba su recinto sagrado, los cuales fueron esculpidos a fines del siglo v a.C. Entre ellos sobresale la *Niké desatándose la sandalia* (Fig. 37),

del Museo de la Acrópolis de Atenas, imagen en la que se lleva al extremo la técnica de paños mojados con objeto de resaltar la sensualidad del cuerpo femenino. Además de una Gigantomaquia y una Amazonomaquia, esculpidas en sus frontones, el templo tuvo un friso en el que se relataba un hecho histórico con tintes míticos. En su lado este se representó una asamblea de dioses y, en el resto de los lados, batallas de griegos contra persas y de griegos contra griegos, de violento dinamismo y significado bélico controvertido.

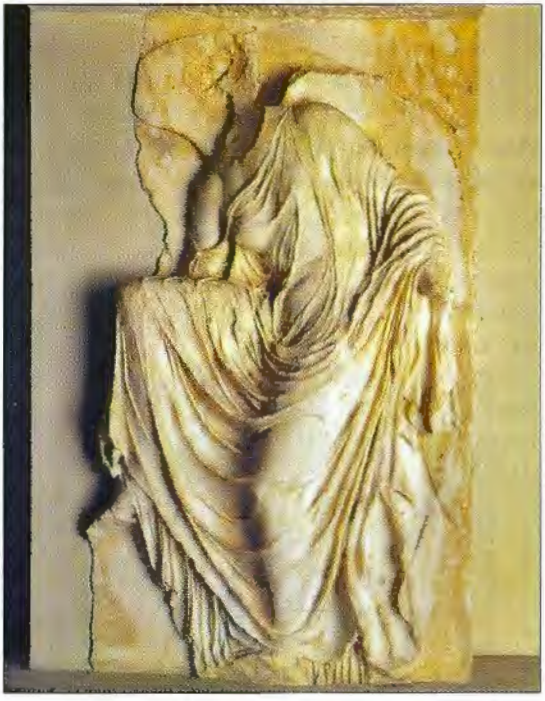


Figura 37. *Niké desatándose la sandalia (h. 410 a.C.), Atenas, Museo de la Acrópolis.*

2.2.1.3. Relieves votivos y funerarios

Entre los relieves de carácter votivo que se conservan de esta etapa, dedicados en los santuarios, sobresale la *Estela de Eleusis*, del Museo Nacional de Atenas, en la que Deméter y Perséfone inician a Triptólemo en los misterios relacionados con el cultivo del trigo y la de *Atenea y Erecteo*, del Museo del Louvre de París, que muestra a ambos dioses junto al olivo sagrado que crecía en el templo. Además merece citarse la composición mitológica en la que se

representa a *Hermes, Orfeo y Eurídice* antes del regreso de ésta a los infiernos, copia romana de la Villa Albani de Roma, cuyas figuras se estructuran en armoniosa composición.

Dentro de los relieves de carácter funerario citaremos la *Estela de Egina*, también denominada *Estela de Salamina*, del Museo Nacional de Atenas, en la que el difunto aparece idealizado de perfil junto a la imagen de un joven esclavo, de triste expresión. De destacada belleza son la *Estela de Berlín*, en la que se representa a una niña que extrae una cadena pintada de una caja y la *Estela de Hegeso*, del Museo Arqueológico Nacional de Atenas, de gran calidad técnica y equilibrada composición. En esta última se representa a la difunta, sentada y elegantemente ataviada para su último viaje, sosteniendo entre sus manos una cadena que saca de una caja que lleva su esclava entre sus manos, dispuesta de pie ante ella (Fig. 38). Ambas figuras sobrepasan ligeramente el marco arquitectónico, quizá en un intento espacial de aproximación al espectador, percibiéndose en sus rostros la melancolía propia del tema fúnebre.

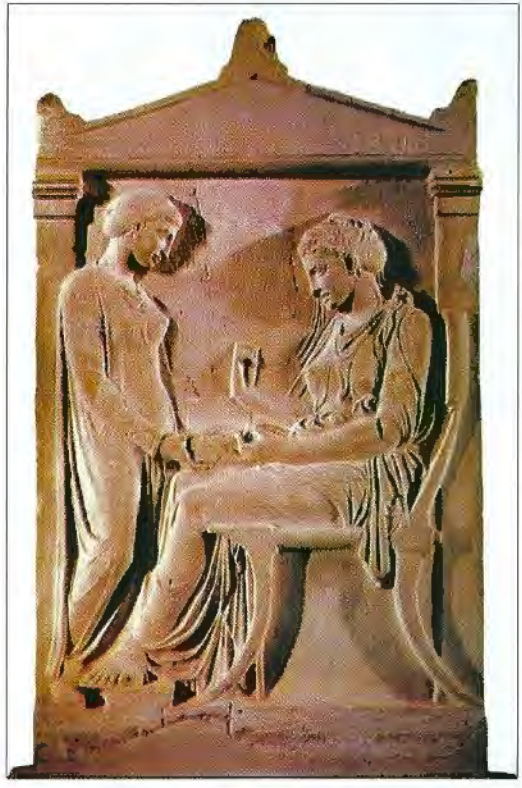


Figura 38. *Estela de Hegeso (siglo V a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

2.2.2. *La pintura*

Al igual que sucede en el terreno escultórico, durante los inicios de la segunda mitad del siglo v a.C. las imágenes pictóricas acusan la influencia del arte de Fidias, quien había pintado una Gigantomaquia en el reverso del escudo de la Atenea Párthenos, si bien a finales de siglo se caracterizan por el refinamiento, la variedad cromática y el gusto por los adornos. En este contexto la gran pintura se interesa más por las pequeñas y coloristicas composiciones de caballete, con reducido número de figuras, que por los grandes frescos, incorporándose en ellas la perspectiva, los juegos de luces y sombras, el color y el sombreado. El espíritu de las obras de esta etapa, hoy desaparecidas, se conoce por las descripciones literarias y, débilmente, a través de las representaciones cerámicas de los *lékythoi* de fondo blanco.

Entre los principales referentes de este momento, de los que no se conservan obras, está Apolodoro de Atenas, cuyas composiciones destacan por el empleo de la perspectiva, el claroscuro, la mezcla de colores y el degradado de sombras, o *skiagraphía*, como en sus famosos *Heráclidas suplicantes*. Zeuxis de Heraklea, su continuador, ahonda en los problemas cromáticos, espaciales y en el estudio de las sombras, ejecutando sus imágenes conforme al concepto clásico de belleza ideal, como en su famosa *Helena*. Finalmente cabe mencionar a Parrasio de Éfeso, gran dibujante que perfecciona la línea del contorno de sus personajes, algunos de los cuales evidencian su sufrimiento, como en su titánica imagen de *Filoctetes*. A mediados de siglo se rompe la anterior compenetración existente entre la pintura mural y la cerámica, alejándose cada vez más entre ambas tanto los temas como la forma de abordar las composiciones.

2.2.3. *La cerámica*

2.2.3.1. Los vasos de figuras rojas

En la segunda mitad del siglo v a.C. el tema preferido sigue siendo la figura humana, con el Pintor de Aquiles como figura destacada. Éste crea vasijas decoradas con figuras rojas, como su *Ánfora* del Museo Vaticano, en la que se muestra a Aquiles a la manera clásica. Otro gran pintor de vasos es el Pintor de Kleofón, en cuya *Despedida del guerrero*, del Staatliche Antikensammlungen de Munich, las imágenes están magistralmente tratadas. Otros ceramistas de este momento son Polignoto, que pinta grandes vasos con temas femeninos, y el Pintor de Eretria, quien a veces decora pequeños vasos con escenas de gineceo. Junto a esta última tendencia otros artistas optan por el dibujo y el

color, como el Pintor de Sótades y el Pintor del Fiale, quienes introducen las novedades de la gran pintura creando corpóreas imágenes en las que prima el contorno y el movimiento.

En el último cuarto de siglo, durante el Estilo Bello, las solemnes figuras clásicas se sustituyen por otras más delicadas, elegantes y ornamentales, decorándose los vasos con temática casi exclusivamente femenina. Destacan artistas como el Pintor de Talos, cuyas obras acusan la influencia de la pintura mural contemporánea, y el Pintor de Prónomos, en cuya *Crátera de Prónomos*, del Museo Nacional de Nápoles, ejecuta una escena teatral en la que aparece este músico en medio de actores con sus máscaras (Fig. 39). Además merece citarse el Pintor de Midas, con manieristas y caligráficas obras decoradas con personajes femeninos de amaneradas actitudes y vaporosos vestidos, como se constata en su *Hydria del Pintor de Midas* del Museo Británico de Londres. Y también Aisón, quien retoma antiguos temas mitológicos, como en la *Copa de Aisón*, del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, caligráfica composición en diagonal en cuyo interior se representa a Teseo saliendo de un edificio jónico y en presencia de Atenea, protectora de los héroes, después de haber dado muerte al Minotauro (Fig. 40).

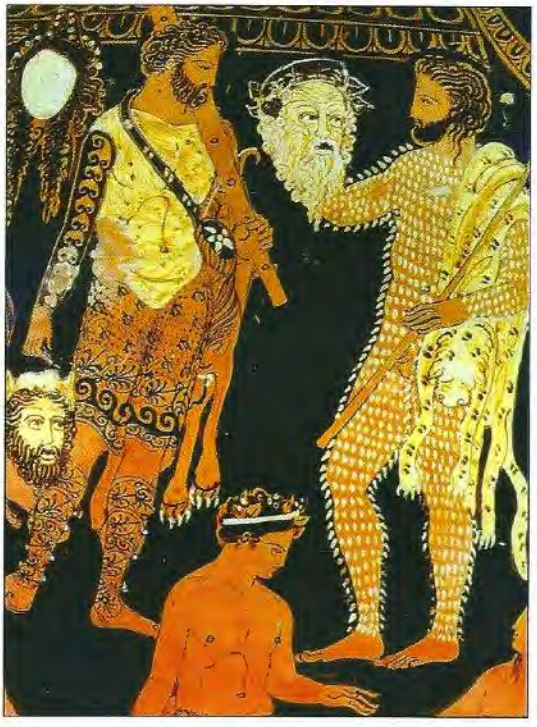


Figura 39. *Detalle de la Crátera del Pintor de Prónomos (h. 410 a.C.), Nápoles, Museo Nacional.*

Figura 40. *Copa de Aisón (420-410 a.C.), Madrid, Museo Arqueológico Nacional.*

2.2.3.2. Los vasos áticos de fondo blanco

En esta etapa se siguen fabricando numerosos vasos de fondo blanco entre los que destacan los *lékythoi*, destinados al culto a la muerte y, por ello, ofrecidos en las tumbas. Estos ejemplares aparecen decorados con sencillas composiciones en las que participan mujeres relacionadas con el ritual funerario, de aires trágicos y atormentados, que reflejan la influencia del clasicismo escultórico.

Entre los abundantes ceramios existentes sobresalen las composiciones del Pintor de Aquiles, como la *Despedida de un guerrero y su mujer*, del Museo Nacional de Atenas (Fig. 41), donde ella se muestra tristemente reclinada en una silla, y la *Musa en el monte Helicón*, de la colección Von Schoen de Munich, en la que dos musas tañen sus instrumentos en la ladera del mismo. Sus exquisitas escenas, de suaves líneas apenas bosquejadas y delicados tonos, sugieren una nueva concepción espacial y un nuevo empleo de la luz, convirtiendo a estos vasos en piezas únicas.

Figura 41. *Lékythos del Pintor de Aquiles (h. 440 a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

Tema 6

EL ARTE DEL CLASICISMO TARDÍO Y DE LA GRECIA HELENÍSTICA (400-31 A.C.)

Cruz Martínez de la Torre

Esquema de contenidos

Introducción.
1. El arte del Clasicismo Tardío (400-323 a.C.).
   1.1. Arquitectura.
      1.1.1. La arquitectura del siglo IV a.C.
         1.1.1.1. Arquitectura religiosa y funeraria del siglo IV a.C.
         1.1.1.2. Arquitectura civil.
      1.1.2. El urbanismo griego.
   1.2. Artes figurativas.
      1.2.1. Escultura.
         1.2.1.1. La evolución de la escultura del Clasicismo al Helenismo.
         1.2.1.2. Las imágenes del siglo IV a.C.
            1.2.1.2.1. La escultura exenta.
            1.2.1.2.2. El relieve funerario.
      1.2.2. La pintura y el mosaico.
      1.2.3. La cerámica.
2. El arte Helenístico (323-31 a.C.).
   2.1. Arquitectura.
      2.1.1. Los templos del Helenismo.
      2.1.2. Las ciudades helenísticas y sus edificios públicos.
      2.1.3. La arquitectura doméstica.
   2.2. Artes figurativas.
      2.2.1. La escultura.
         2.2.1.1. Escuelas del Helenismo.
            2.2.1.1.1. La escuela de Pérgamo.
            2.2.1.1.2. La escuela de Rodas.
            2.2.1.1.3. La escuela de Alejandría.

2.2.1.1.4. Los talleres Neoáticos.
2.2.1.2. Las imágenes de terracota
2.2.1.3. El apogeo del retrato.
2.2.2. La cerámica.
2.2.3. El mosaico y la pintura.
2.2.4. Las artes decorativas: las joyas.
3. La difusión del arte griego.

Introducción

Como ya se indicó anteriormente, a finales del siglo V a.C. se inicia un nuevo periodo, que llega hasta la muerte de Alejandro Magno, en el 323 a.C., al cual algunos autores denominan Clasicismo Tardío y otros lo consideran como una etapa prehelenística, por adelantarse a las pautas artísticas que definirán la última fase del arte griego. Dada su singularidad, al ser un momento puente entre ambos tiempos, hemos analizado sus creaciones en este último tema.

Durante la primera mitad del siglo IV a.C. Esparta y Tebas heredan el dominio ateniense, salvo en las ciudades de Asia Menor sometidas a los persas. El enfrentamiento militar de las urbes griegas culmina con la derrota de las independientes y su unificación bajo el poder de Filipo II, rey de Macedonia, quien, tras su victoria en la batalla de Queronea, en el año 338 a.C., conquista casi toda Grecia y desplaza la influencia cultural ateniense a su corte macedónica. Su hijo, Alejandro III el Magno, conquistó el imperio persa e intentó helenizarlo, adoptando a su vez las costumbres de su divinizada monarquía. Las conquistas de Alejandro ampliaron el mundo griego y generaron una nueva estructura económica, surgiendo con ellas una civilización monárquica y urbana que se desarrolla en las ciudades griegas extendidas desde Oriente hasta Occidente. Esta ampliación de horizontes militares, económicos y culturales preludian ya la idea de universalidad propia del Helenismo.

Desde el punto de vista artístico el siglo IV a.C. es una etapa de transición entre el arte y las ideas del siglo anterior y la diversidad artística del mundo helenístico. El equilibrio del estilo clásico se sustituye por nuevos presupuestos que afectan a la planificación del espacio urbano, a la captación del movimiento escultórico y a la plasmación de la luz en las artes pictóricas. Es ahora cuando los reyes, los sátrapas y los magnates empiezan a tomar la iniciativa artística, viajando los grandes maestros griegos a sus cortes para efectuar allí sus obras con objeto de legitimar su poder.

El periodo helenístico abarca desde la muerte de Alejandro Magno, en el 323 a.C., hasta la batalla naval de Accio, en el 31 a.C., fecha en la que Octavio derrotó a Marco Antonio incorporando definitivamente el Oriente medite-

rráneo al imperio romano. Este periodo, de controvertida datación, se corresponde con un momento de gran confluencia y diversidad cultural. En él el arte pierde parte de su antigua vinculación con la religión y los artistas se preocupan por los planteamientos esbozados por los grandes autores del siglo IV a.C., muchos de los cuales se conocen a través de los textos clásicos. En esta etapa las técnicas y las elegantes formas del arte griego se expanden por todo el Mediterráneo y por las lejanas regiones de Oriente, dotando a estos territorios de un lenguaje artístico común.

1. El arte del Clasicismo Tardío (400-323 a.C.)

1.1. *Arquitectura*

1.1.1. *La arquitectura del siglo IV a.C.*

1.1.1.1. Arquitectura religiosa y funeraria del siglo IV a.C.

Durante este siglo Atenas deja ya de ser el centro del mundo griego para desplazarse éste hacia otras regiones, como la corte de Macedonia o las ciudades de Asia Menor. Las construcciones religiosas de nueva planta son ahora más escasas, reconstruyéndose edificios destruidos o inacabados en etapas anteriores que alternan con obras seculares. En Grecia, el pequeño *Templo de Asclepio*, situado en el arcaico santuario de Epidauro, es un ejemplo típico de templo dórico creado a comienzos de siglo para honrar al dios de la medicina. Fue diseñado con perístasis de seis por once columnas, pronaos que daba acceso a la *cella* donde se dispuso la imagen crisoelefantina del dios esculpida por Trasímedes, si bien careció de opistódomo. Otro famoso templo es el de *Atenea Alea*, en Tegea, construido y decorado en estilo dórico por Escopas con perístasis de seis por catorce esbeltas columnas, pronaos y opistódomo. El interior de su amplia cella alberga columnas corintias, adosadas a sus muros, con capiteles de volutas envueltas en caulículos.

En Asia Menor se constata la aparición de una sobredimensionada arquitectura religiosa en la que predomina el empleo masivo de columnas y la elevación del edificio sobre altos basamentos, caracteres ambos que la dotan de una monumentalidad hasta entonces no conocida. En esta zona el orden jónico adquiere un mayor protagonismo, alcanzando formas canónicas a finales de siglo. Entre los nuevos templos de estilo jónico, destaca el *Artemision*, en Éfeso, reconstruido hacia el 356 a.C. sobre su predecesor de época arcaica. El nuevo edificio mantiene el esquema fundamental del antiguo, si bien se actua-

lizaron las proporciones de sus columnas, se sustituyó el primitivo *ádyton* por un breve opistódomo y se le dotó de un mayor esplendor decorativo. Se trata de un monumental edificio díptero, con un basamento muy elevado y *cella* precedida de una profunda pronaos, rodeado todo él por un bosque de columnas decoradas con profusos relieves en su parte baja.

Durante la segunda mitad de este siglo se construye un alto y refinado templo jónico, el de *Atenea Polías* en Priene, de dimensiones mucho más modestas que el anterior. Se trata de un edificio de dilatada construcción que posee seis por once columnas sobre plintos cúbicos y consta de sendos pronaos y opistódomo dístilos *in antis*. Al final de este siglo se inicia la reconstrucción del monumental templo de *Apolo* en Dídima, comenzada a efectuarse hacia el 300 a.C. sobre los cimientos del primitivo templo del siglo VI a.C. y continuada durante el Helenismo, por lo que analizaremos su estructura al referirnos a dicho periodo.

Además de los templos mencionados, en los santuarios de Delfos, Olimpia y Epidauro se erigen en esta época tres importantes construcciones religiosas de planta circular, o *tholoi*, tipología existente anteriormente en Atenas y Delfos. Su función es desconocida, aunque se los vincula con el culto a un difunto heroizado. En ellos destaca la gran importancia de su espacio interno y el destacado gusto por la riqueza decorativa, siendo frecuente encontrar combinados diversos órdenes en las columnas de su espacio exterior e interior.

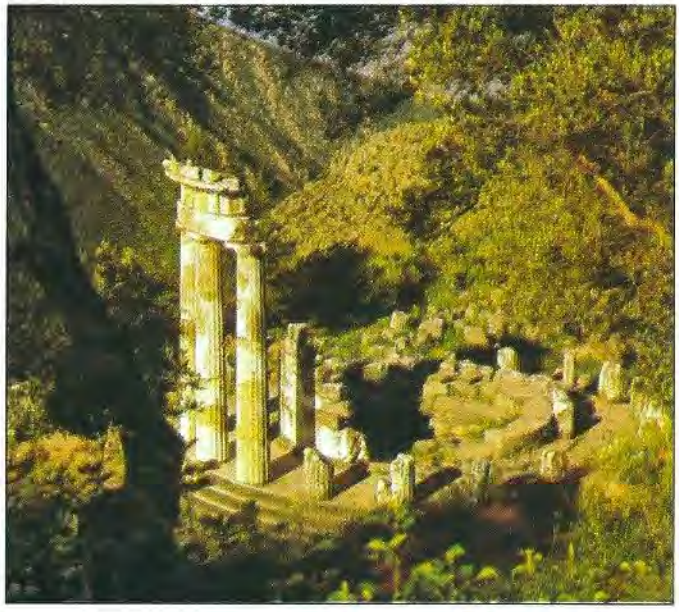


Figura 1. *Tholos de Atenea Marmaria, Delfos.*

De fines del siglo V o de comienzos del siglo IV a.C. procede el *Tholos* de *Atenea Marmaria*, en Delfos, diseñado con veinte columnas dóricas en el anillo exterior y diez con primitivos capiteles corintios en su interior (Fig. 1). Otro importante recinto sagrado arcaico fue el de Olimpia, donde durante la segunda mitad del siglo IV a.C. se construyó el *Philippeion*, *tholos* que combina el orden jónico en su columnata exterior y el corintio en la columnata interior adosada al muro. Por último mencionaremos el *Tholos de Epidauro*, en cuyo santuario dedicado a Asclepio se construye hacia el año 360 a.C. un edificio de planta circular que destaca por su refinada decoración y por el diseño de su espacio interno. Sus veintitrés columnas dóricas de piedra caliza del exterior contrastan con las catorce columnas corintias de mármol del Pentélico de su interior, cuyos capiteles presentan volutas muy curvadas y una doble fila de hojas de acanto bellamente talladas.

Además de la arquitectura sacra, en el siglo IV a.C. se crea una importante arquitectura funeraria, ya que la clase pudiente comienza a preocuparse por la morada que ocupará tras su muerte. La adquisición de lujosos bienes relacio-

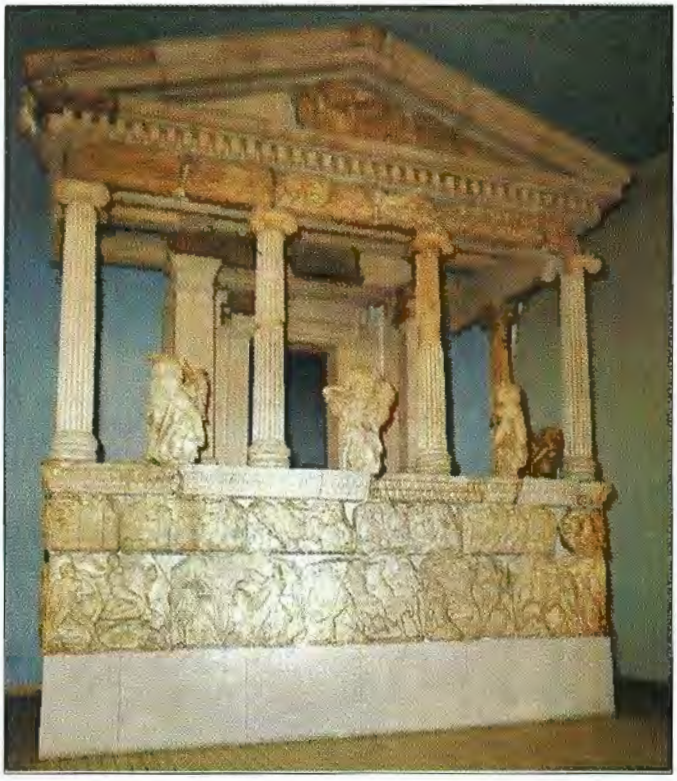


Figura 2. *Monumento a las Nereidas, Janto.*

nados con el adorno personal, algunos de ellos depositados en las tumbas, pone de manifiesto este nuevo interés por dejar constancia de su prestigio en enterramientos de una monumentalidad desconocida hasta ahora. En los inicios de este siglo tiene lugar la construcción en la región de Licia, al sur de Asia Menor, de un importante edificio de carácter funerario, el *Monumento a las Nereidas* de Janto, trasladado y reconstruido en el Museo Británico de Londres (Fig. 2). Esta tumba posee forma de templo jónico tetrástilo, con frontones decorados y pórtico con imágenes de Nereidas dispuestas entre las columnas. Su estructura, ejecutada en mármol, se encuentra situada sobre un basamento de piedra caliza ornamentado con relieves realizados conforme al estilo de la región.

Sin embargo, la más colosal de todas ellas fue la mandada construir en la ciudad de Halicarnaso por Mausolo, sátrapa de Caria, en la que concurren elementos de la rica tradición funeraria local de Asia Menor con componentes de origen griego. Su *Mausoleo* estuvo emplazado entre dos colinas dominando el puerto, siendo la obra más importante de este siglo realizada para heroizar a un particular (Fig. 3). Se trata de una tumba de unos cuarenta y seis metros de altura, totalmente desaparecida, que se conoce a través de la descripción que de ella hace Plinio. Estaba dispuesta sobre un amplio pedestal, sobre el que se dispuso un peristilo de treinta y seis columnas jónicas que rodeaba la cámara sepulcral, decorado con un homogéneo y dinámico friso escultórico. En él se relataron diversos temas de luchas míticas esculpidas, según Plinio, por Esco-

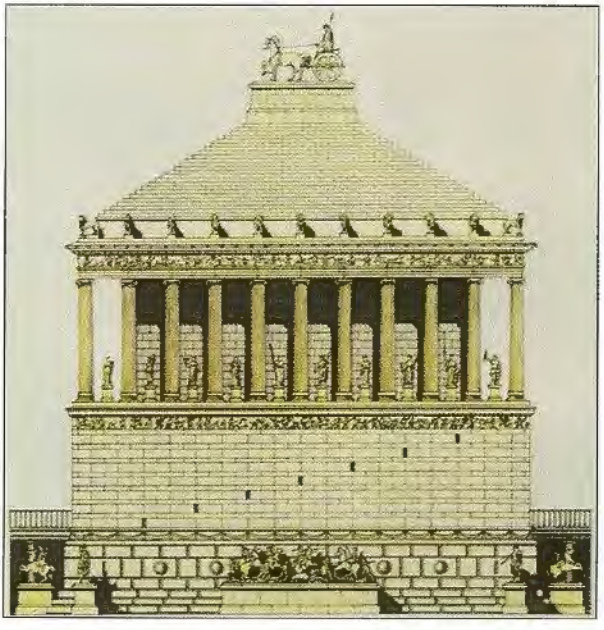


Figura 3. *Reconstrucción del Mausoleo de Halicarnaso.*

pas, Briaxis, Timoteo y Leocares. En el centro de su alta techumbre de forma piramidal, de influencia egipcia, se colocó una cuadriga con Mausolo y su esposa Artemisia, símbolo de su ascensión al cielo, cuyos restos hoy se guardan en el Museo Británico de Londres.

1.1.1.2. Arquitectura civil

Las novedades arquitectónicas de este siglo se reflejan también en algunos monumentos construidos en la Grecia continental, entre los que mencionaremos la *Linterna de Lisícrates* y el *Teatro de Epidauro*.

El primero es una modesta construcción conmemorativa, erigida en el 334 a.C. al pie de la Acrópolis de Atenas en la calle de los Trípodes, conducente hasta el teatro de Dioniso. Se trata de un monumento creado para conmemorar la victoria de un coro, patrocinado por Lisícrates, lograda en un concurso teatral (Fig. 4). En el exterior de su inaccesible y hueca *cella* circular, elevada sobre una sencilla base cuadrangular, se colocan por primera vez seis columnas corintias, orden hasta entonces reservado al interior de los templos. El entablamento de este pequeño templete se adorna con relieves alusivos al dios Dioniso, coronándose con un capitel floral donde se sujetaba el premio conseguido, un trípode de bronce.

Figura 4. *Linterna de Lisícrates, Atenas.*

El edificio del teatro se concibió probablemente en Atenas a finales del siglo VI a.C. como una estructura de madera destinada a servir de espacio para las representaciones de los coros y danzas relacionados con el culto a Dioniso. Posteriormente, tras el incendio de la ciudad en el siglo V a.C., esta tipología arquitectónica se construyó en piedra, siendo el más antiguo que se conserva.

El espectacular *Teatro de Epidauro* se creó en dos fases, la más antigua a mediados de siglo por Policleto el Joven, autor del *tholos* de esta localidad (Fig. 5). Su diseño se basó en el proyecto del teatro ateniense. De planta ultrasemicircular, los asientos de su graderío o *koilon*, se hicieron en piedra sobre

la pendiente excavada de una colina, colocándose en su zona baja asientos para ciudadanos relevantes provistos de respaldo y brazos. La parte inferior del auditorio se dividió en doce sectores mediante escaleras que parten desde la *orchestra*, elemento central de forma circular con el altar de Dioniso en el centro, mientras que en la zona superior los sectores se duplicaron por medio de veintitrés escaleras. El conjunto contó con espacio suficiente para albergar a más de seis mil espectadores. Por detrás de la *orchestra* se dispuso la escena o *skéne*, separada del *koilon* mediante dos corredores, la cual tenía probablemente un frente de pilastras y columnas jónicas y dos alas, o *paraskenia*, que cerraban los laterales. Este teatro superó a su modelo ateniense por su diseño y su inmejorable acústica, ya que desde la parte superior se puede escuchar perfectamente a los actores hablando en voz baja.

Figura 5. *Teatro, Epidauro.*

1.1.2. *El urbanismo griego*

Durante el siglo IV a.C. y los siglos posteriores las construcciones seculares adquieren una relevancia similar a la que tuvieron las de carácter religioso en el siglo V a.C., alternando por lo general en ellas el orden dórico con el

corintio. Es ahora cuando se remodelan algunas antiguas ciudades en Oriente y Occidente, como Priene o Atenas, y se colonizan nuevos territorios. Esto obligó a diseñar nuevos enclaves, sobre la base de un trazado regular en cuadrícula, en los que confluían las zonas comerciales con los lugares de esparcimiento y cultura. En ellos las viviendas se colocaron formando manzanas, separadas entre sí por calles perpendiculares cruzadas en ángulo recto. Esta concepción urbanística ya se empleó hacia el año 475 a.C. en el trazado del barrio de El Pireo.

El progresivo crecimiento urbano y la diversificación de las actividades administrativas y de ocio propiciaron la creación de espacios específicos para que éstas se pudieran desarrollar, ubicándose las primeras en torno al ágora y las segundas en las afueras del centro metropolitano. En ambos espacios se introduce un nuevo concepto decorativo que los transforma, dando más valor a los edificios de carácter ciudadano, lo que anticipa los cambios urbanísticos de la época helenística.

Como ejemplo mencionaremos Priene, situada en la región de Caria en Asia Menor, donde a mediados de este siglo se erigió sobre los restos de un antiguo asentamiento del siglo V a.C. otro nuevo, condicionado por la difícil orografía de su montañoso terreno. Esta ubicación otorgó a esta urbe un efecto escenográfico único. Sus espacios urbanos, trazados regularmente dentro de las cuadrículas del plano en torno a cuatro ejes principales orientados a los puntos cardinales, se diseñaron en la ladera de la montaña dentro de grandes terrazas artificiales excavadas en la roca, conectadas entre sí mediante amplias escaleras que salvaban los desniveles. En dichos espacios se situaron los principales conjuntos monumentales, como el Ágora y el Santuario de Atenea. En el siglo IV a.C. se plantaron junto al ágora edificios diseñados para actividades cívicas, como el *bouleuterion*, el pritaneo y el gimnasio, y durante el Helenismo éstos se reformaron y se creó su teatro, alterando así su primitivo y rígido trazado reticular, poco útil para ser aplicado en terrenos montañosos.

1.2. *Artes figurativas*

1.2.1. *Escultura*

1.2.1.1. La evolución de la escultura del Clasicismo al Helenismo

La escultura exenta del siglo IV a.C. es formalmente deudora de la del siglo anterior. Durante sus primeros años la influencia del Estilo Bello aún se mantuvo en Atenas, mientras que en el Peloponeso el círculo más activo estuvo en

torno a la escuela de Policleto. En esta nueva etapa los artistas plantean cambios que afectan especialmente a los rostros de las divinidades cuya nueva expresión, más humana y próxima, se contrapone con la lejanía de algunas obras del siglo V a.C. La búsqueda de lo inmediato y la expresión de los sentimientos y pasiones constituyen la base del nuevo arte escultórico, en el que se vislumbra ya el género del retrato que se desarrollará plenamente durante el Helenismo. El *páthos* o expresión íntima sustituye al *éthos* o carácter moral de las imágenes del primer clasicismo.

Los temas relacionados con el culto a Dioniso y a Afrodita se multiplican en detrimento de los de otras divinidades y de los temas heroicos. A partir de ahora los dioses se van a representar cada vez más jóvenes y afeminados, como los esculpe Praxíteles, la mujer y el erotismo femenino van a ocupar un amplio espacio, como en la obra de Timoteo, y los rostros oscilan entre el sorprendente realismo de los retratos de Silanión y el gran patetismo de los de Escopas. Se trata, pues, de un momento de gran diversidad y complejidad de estilos, difíciles de definir, en el que se crea una nueva relación psicológica entre la imagen y quien la contempla y en el que se comienza a personificar conceptos abstractos no representados hasta el momento.

1.2.1.2. Las imágenes del siglo IV a.C.

1.2.1.2.1. La escultura exenta

Entre los escultores pertenecientes a esta emergente concepción plástica destaca Cefisódoto el Viejo, cuyo conjunto escultórico *Irene y Pluto*, esculpido hacia el 370 a.C. y guardado en el Staatliche Antikensammlungen de Munich, constituye la primera composición alegórica de la escultura griega al representar la unión de la Paz y la Riqueza. Los ropajes de Irene, la Paz, evocan la elegancia de los paños de Fidias, si bien en las miradas de ambos personajes se capta una nueva expresión de ternura ajena al anterior siglo.

El éxito de quien pudo ser su hijo, Praxíteles, se fundamentó en la suavidad de su estilo. Destaca entre todas sus obras la *Afrodita Cnidia*, de los Museos Vaticanos de Roma, concebida hacia el 350 a.C. para el santuario de Cnido, en Asia Menor (Fig. 6). Esta imagen constituye una réplica de su original, pintado por Nicias, según Plinio. Se trata de una famosa imagen de culto, dispuesta para su pública veneración dentro de un templete circular abierto, que Praxíteles esculpe en el momento del baño sagrado apoyada en una hidria. La diosa, de suaves y plenas formas, sujeta un paño con flecos que se utiliza como soporte de la estatua. Esta obra constituye el primer desnudo integral de una diosa en el mundo griego, creándose a partir de ella una serie de imágenes helenísticas de Afroditas desnudas, conocidas con el nombre de 'Venus púdicas', como la del Museo Capitolino de Roma.

Praxíteles talló a otros dioses en mármol, material del que aprovecha al máximo su cualidad cristalina. Entre ellos sobresale su *Hermes con el niño Dionisos*, de hacia el 330-320 a.C. y guardada en el Museo de Arqueológico de Olimpia, controvertida obra sobre la que aún se discute su autoría (Fig. 7). El tema está tratado aquí de una forma ajena a la majestuosidad de las representaciones del siglo anterior, al mostrar a Hermes jugando con el dios niño. En su *Apolo Sauróctono*, de hacia el 360-350 a.C. y expuesta en los Museos Vaticanos de Roma, aborda un tema mítico desde la anécdota al concebir a Apolo cazando un pequeño lagarto, y no a la terrible serpiente Pitón a la que dio muerte en Delfos para adueñarse del santuario. Este cambio es indicativo de la profunda transformación espiritual experimentada por la sociedad griega de este siglo. La delicadeza, el blando modelado corporal y las alargadas formas que otorga Praxíteles a algunas de las imágenes divinas son algunas de las características de su estilo.

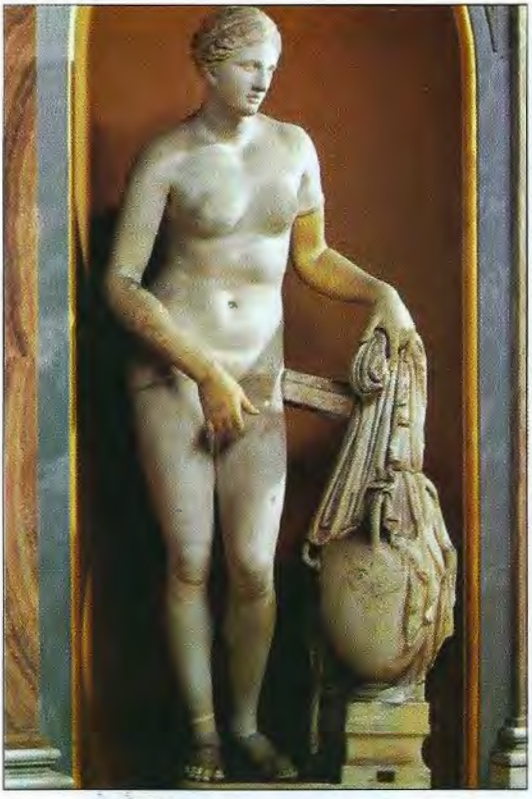


Figura 6. *Afrodita Cnidia (h. 360 a.C.), Roma, Museos Vaticanos.*

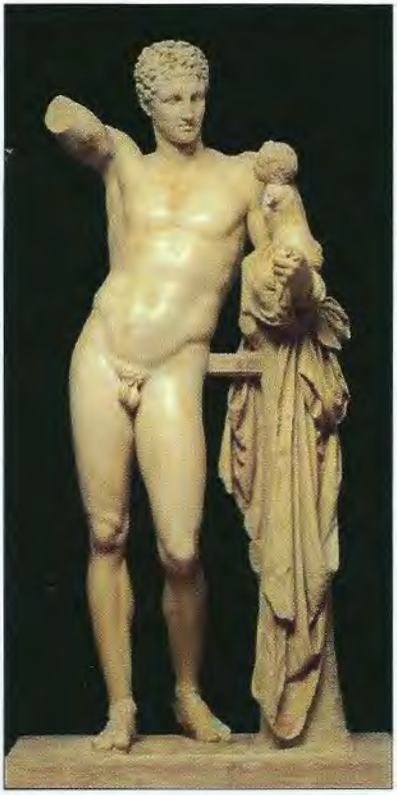


Figura 7. *Hermes con el niño Dionisos (h. 330-320 a.C.), Olimpia, Museo Arqueológico.*

Otro gran maestro del siglo IV a.C. es Timoteo, quien colaboró junto con Escopas en la decoración del Mausoleo de Halicarnaso y efectuó también algunas de las bellas imágenes del templo de Asclepio en Epidauro. Entre estas destacan la de *Higía*, del Museo Nacional de Atenas, y la de una probable *Niké*, que decoraba el vértice del frontón de dicho templo, del mismo museo, imagen que aparece ataviada con finos ropajes transparentes en pleno vuelo. En su representación de *Leda con el cisne*, del Museo Capitolino de Roma, Timoteo explora magistralmente la sensualidad del cuerpo femenino (Fig. 8), creando una abierta y teatral composición donde la protagonista intenta proteger a Zeus, su amante transformado en cisne, de la figura ausente del águila que les ataca y hacia la que vuelve su angustiado rostro.

Escopas de Paros fue otro gran escultor que trabajó en el Mausoleo de Halicarnaso realizando, probablemente, el friso de la Amazonomaquia. En sus obras evidencia como nadie la expresión psicológica y el movimiento de los personajes, características que más adelante se potenciarán en el Helenismo.

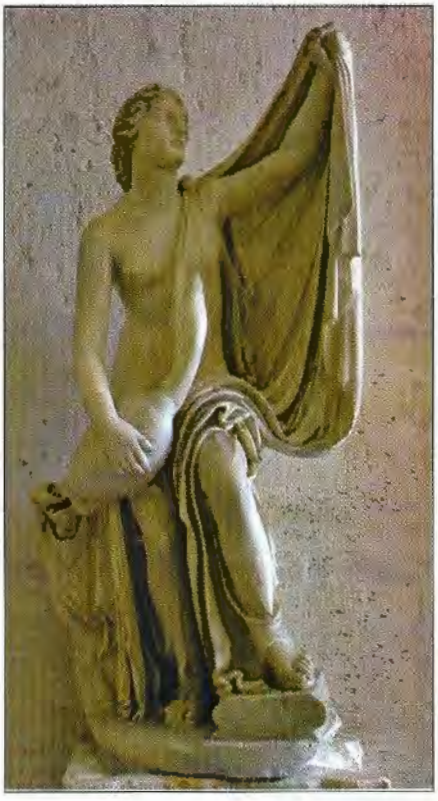


Figura 8. *Leda con el cisne (h. 365 a.C.), Roma, Museo Capitolino.*

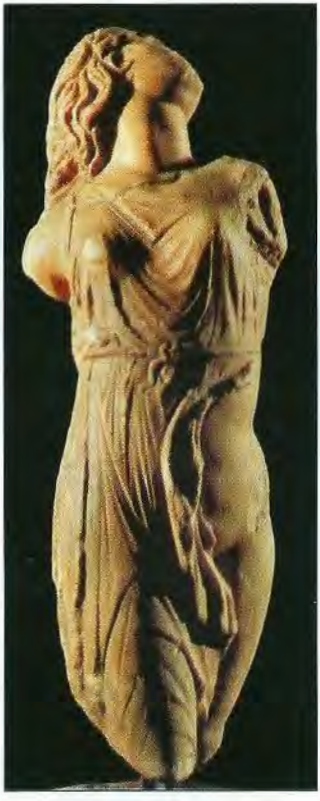


Figura 9. *Ménade danzante (siglo IV a.C.), Dresde, Museo Albertinum.*

Entre ellas merece citarse la *Ménade danzante*, del Museo Albertinum de Dresde (Fig. 9), cuya violenta torsión del cuerpo y rostro expresa a la perfección el éxtasis místico de la protagonista y pone de manifiesto el lado pasional de la religión dionisíaca. Además Escopas creó, probablemente, las esculturas del templo de Atenea Alea, en Tegea. La *Cabeza* del frontón oeste, del Museo Arqueológico Nacional de Atenas, sobresale por la gran profundidad de sus hundidos ojos, que acentúan la dramática expresión de un rostro que preludia las imágenes helenísticas de la escuela de Pérgamo.

Por último citaremos a Lisipo de Sición, prolífico escultor vinculado a la corte de Macedonia de Alejandro Magno. En sus inicios aborda temas atléticos basados en las obras de Mirón y Policleto, si bien los concibe de una forma totalmente nueva al crear un nuevo canon, más esbelto que el de Policleto. En su *Apoxiomeno*, de los Museos Vaticanos de Roma y copia de un original en bronce realizado hacia el 330 a.C., se representa a un joven quitándose con la estrígila el polvo, el aceite y el sudor de su cuerpo tras el ejercicio efectuado en la palestra (Fig. 10). En esta escultura la cabeza es más pequeña, el torso y

Figura 10. *Apoxiomeno (h. 330 a.C.), Roma, Museo Vaticano.*

Figura 11. *Heracles Farnesio (siglo IV a.C.), Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.*

las extremidades más largas y flexibles, la musculatura más suave, la torsión del cuerpo más pronunciada y el equilibrio más inestable que el de las antiguas imágenes en las que se basa. Los brazos se separan ahora totalmente del cuerpo y se extienden por delante hacia el espectador, lo que rompe con la visión frontal de la obra y obliga a rodearla para poder percibirla en su totalidad. Además sobresale su *Heracles Farnesio*, del Museo Nacional de Nápoles, obra de gran tamaño en la que se resume el desenlace de la mítica acción llevada a cabo por el viejo y musculoso héroe tras lograr las manzanas del jardín de las Hespérides, tras finalizar uno de sus doce trabajos (Fig. 11). En ella Heracles se apoya en su maza mientras esconde en su espalda el fruto conseguido, lo que fuerza al espectador a rodearla para comprender plenamente su significado.

Durante el siglo IV a.C. el auge del culto a la personalidad influyó en la aparición del género del retrato, que hasta la época de Alejandro Magno apenas había existido. Al respecto cabe señalar que en el mundo griego los retratos siempre fueron de cuerpo entero y no bustos, como los de época romana. Lisipo fue el escultor oficial de Alejandro, esculpiéndole en unas heroicas imágenes, de gran verosimilitud y dramatismo emocional, que constituyen el prototipo del gobernante helenístico de prestigio. Entre ellas sobresalen la *Cabeza de Alejandro Magno*, del Museo del Louvre de París, y la del Staatliche Antikensammlungen de Munich. En general estos retratos se caracterizan por

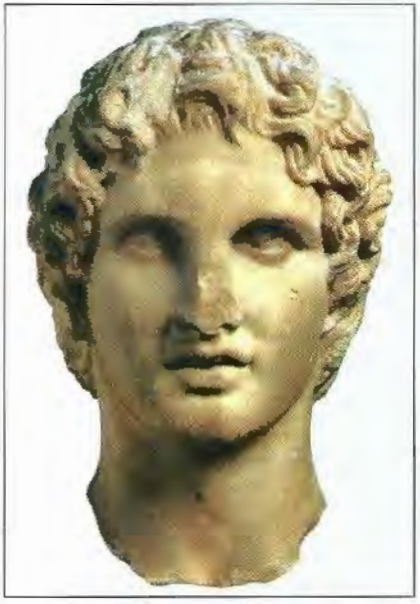


Figura 12. *Alejandro Magno (siglo IV a.C.), Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.*

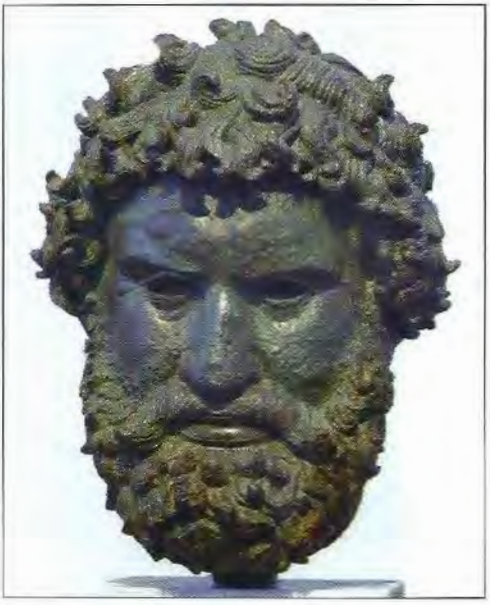


Figura 13. *Sátyros (h. 344 a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

mostrar cabellos alborotados, arrugas en la frente, boca entreabierta y ojos vueltos hacia arriba. En sus rostros se acentúan los contrastes de luces y sombras para otorgarles emocionalidad (Fig. 12) y transmitir así su imagen de vencedor mítico.

Además de estas imágenes regias, en Atenas se ejecutan estatuas de personajes relevantes, como Platón, Aristóteles o Sócrates, en cuyos rostros se combina el realismo de sus facciones con una cierta espiritualidad. Junto a esta tendencia encontramos otras obras en las que el naturalismo prima sobre otros factores, como sucede en el rostro del pugilista *Sátyros*, obra de Silanión de hacia el año 344 a.C., del Museo Nacional de Atenas (Fig. 13), de la que tan sólo queda la cabeza.

1.2.1.2.2. El relieve funerario

Entre las imágenes en relieve de este siglo están las estelas funerarias áticas, que ofrecen escasas variaciones con respecto al modelo del siglo anterior. En ellas sigue predominando el tema de la despedida, con el difunto de pie como signo de su partida de este mundo, composiciones generalmente flanqueadas por dos pilastras y coronadas por un frontón. De comienzos de siglo es la *Estela de Dexileos*, del Museo del Cerámico de Atenas, en la que un jinete a caballo está a punto de matar al enemigo caído, el propio Dexileos, quien desnudo y apoyado sobre su escudo intenta evitar su fatal desenlace (Fig. 14). En este caso es el vencido y no el vencedor el protagonista de esta equilibrada composición, en la que los cuerpos ganan en volumen y profundidad con respecto a las imágenes de etapas anteriores.

Figura 14. *Estela de Dexileos (h. 395 a.C.). Atenas, Museo del Cerámico.*

Otras estelas son la de *Mnesarete*, de la Gliptoteca de Munich, cuyo diseño es similar a la de la *Estela de Hegeso*, si bien cambian las proporciones del marco arquitectónico, que se alarga y estrecha, y la forma de los pliegues del atuen-

do de las figuras, más adaptados a sus cuerpos. En la estela de *Hissos*, el padre contempla la muerte de su joven hijo, quien vuelve su triste rostro hacia el espectador. A mediados de siglo surge la moda de incluir en estas obras grupos tridimensionales, con personajes dispuestos en planos independientes pero conectados entre sí, en las cuales el marco arquitectónico se desarrolla hasta convertirse en un templete bajo el que se cobijan las figuras que participan en la composición.

1.2.2. *La pintura y el mosaico*

La pintura del siglo IV a.C. se conoce por las copias romanas y por las fuentes literarias, las cuales la consideran como la mejor pintura de la historia griega. Sus maestros dominaron ya la perspectiva, el modelado, la luz y el color en sus cuadros, donde destaca el interés por el paisaje y por los escorzos de las figuras. En esta etapa surgen varias escuelas regionales, como la de Sición, en la que el uso de la encáustica permitió aplicar colores más vivos a las obras. Sus máximos representantes fueron Eupompo de Sición, quien se manifestaba a favor del empleo del realismo en sus creaciones, su discípulo Pánfilo de Anfípolis, quien fundó una academia de pintura y pintó *pínakes* con temas muy diversos, y Pausias de Sición, cuyo renombre se debe a los cuidadosos detalles naturalistas de sus composiciones florales donde maneja tanto el temple como la encáustica.

Esta técnica pictórica fue empleada también por los pintores de la escuela tebano-ática, cuyo principal maestro fue Nicias de Atenas. En sus obras, conocidas a través de los relatos de Plinio y de su eco en la pintura romana, se observa la preferencia por los temas bélicos y mitológicos. En estos últimos domina el suave modelado de los cuerpos femeninos y el sombreado de las figuras, ejecutadas con fuertes tonos sobre fondos claros. En su *Andrómeda y Perseo*, del que se conoce una copia hallada en Pompeya y guardada en el Museo Nacional de Nápoles, Nicias ignora aún la perspectiva paisajística (Fig. 15). No obstante, ubica a los personajes encima de gruesas piedras, a modo de suelo, sobre un fondo idealizado, utilizando convencionales tonos para pintar sus cuerpos que cubre con brillantes telas.

Una destacadísima y anónima obra son las pinturas originales que coronan la fachada de la rica *Tumba de Filipo II* en la necrópolis de Egas, la actual Vergina, creadas hacia el año 336 a.C., fecha de su muerte.

En el friso pictórico situado sobre la dórica y polícroma fachada de su tumba, donde se encontró intacto un espectacular ajuar funerario, se representa un tema cinegético, la *Cacería de Filipo*, alusivo a una simbólica cacería regia (Fig. 16). En ella aparecen ciervos, jabalíes y un león junto a tres figuras que cabalgan y siete que caminan. En esta equilibrada composición se ha reconocido a este gobernante macedónico dando muerte al león y también a su hijo, Alejandro Magno, cabalgando en el centro del friso. Su autor maneja a la perfección

la perspectiva y el uso de la línea y del color, demostrando que conoce los avances pictóricos experimentados en este siglo en el campo de la perspectiva paisajística y en uso del sombreado, aunque aún emplea la gama tonal clásica.

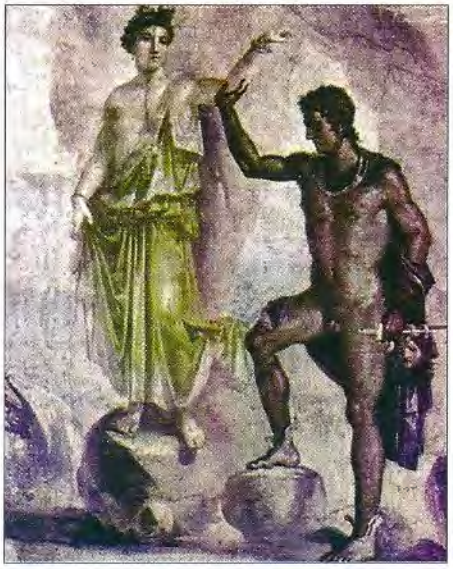


Figura 15. *Andrómeda y Perseo (siglo IV a.C.), Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.*

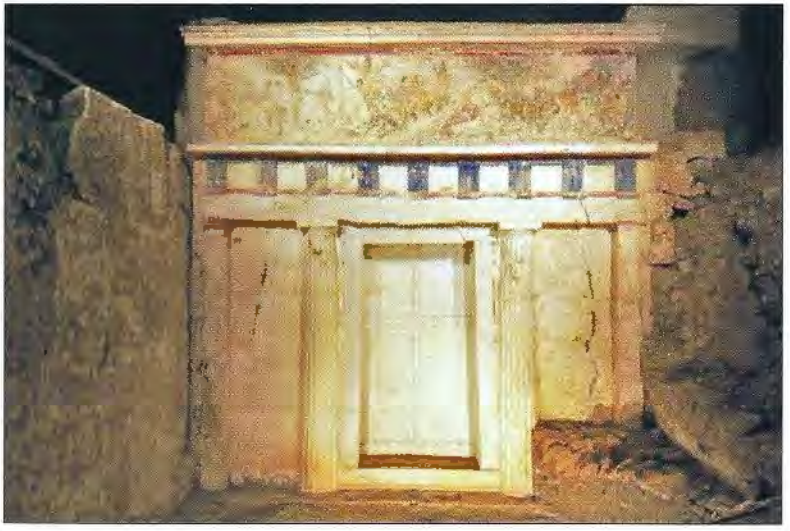


Figura 16. *Fachada de la Tumba de Filipo II, Vergina.*

El más famoso de todos los pintores griegos de este siglo fue Apeles de Colofón, retratista oficial de Alejandro Magno formado en la escuela de Sición, en cuyos cuadros el alegorismo alcanza pleno significado. De este gobernante pinta diversas efigies, inaugurando la modalidad de retrato ecuestre de carácter pictórico. Es posible que Apeles interviniera en la *Cacería de Filipo* de la tumba de Vergina, si bien su cuadro más célebre, del que no se conocen copias, fue su *Afrodita Anadyomene*, colgado en el santuario de Asclepio de Cos y en el que se mostraba a la diosa saliendo del mar. Apeles preludia la época helenística cultivando temas nuevos, como el retrato y las alegorías, como en su famosa *Calumnia*. Si bien existen referencias literarias sobre su vida y obras, los datos técnicos escasean, mencionándose el uso refinado de la línea y el acabado de sus cuadros mediante el empleo de un barniz negro, que servía para matizar los colores y proteger la pintura.

A fines del siglo IV a.C. este arte abundó en aspectos como la luminosidad, los matices de color, las trasparencias y el paisajismo, predominando definitivamente la pincelada sobre el trazo lineal. Una de las artes decorativas en las que mejor se refleja la grandiosa pintura de esta etapa es el mosaico, cuya obra maestra es el *Mosaico de Alejandro*, hallado en la Casa del Fauno de Pompeya y guardado en el Museo Nacional de Nápoles. El cuadro original, supuestamente pintado por Filoxeno de Eretria, aludía a la batalla de Iso, donde se enfrentaron Alejandro Magno y Darío (Fig. 17). En esta monumental composición musivaria se resalta la idea de la victoria griega sobre los persas, describiéndose con gran minuciosidad y dramático realismo la huida de Darío y

Figura 17. *Mosaico de Alejandro (h. 325 a.C.), Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.*

de su ejército ante las fuerzas macedonias. Pese a la complejidad de la escena, su autor concentra todo el interés de la acción en las trágicas expresiones de los rostros, además de en los escorzos de los cuerpos humanos caídos y de los caballos, en el intento de crear una perspectiva a base de colocar en el suelo diversos objetos y en el dominio del sombreado.

A partir de mediados del siglo IV a.C. los grandes temas mitológicos decaen, aunque sin desaparecer, creándose ahora hermosos mosaicos con temas marinos y característica decoración floral. Los mejores proceden de las ciudades de Olinto y Pella. En la primera se diseñan desde sencillas escenas hasta complejas composiciones mitológicas mediante el uso de guijarros naturales, de color blanco sobre un fondo más oscuro, dispuestos separadamente sobre una base de yeso (Fig. 18). Sin embargo, los mosaicos de Pella muestran una técnica mucho más cuidada, sin que apenas se perciba en ellos el yeso que une las pequeñas piedras. En sus mitológicas composiciones, como la de *Dionisio montado en una pantera*, se pasa de la bicromía a la tetracromía empleando una sutil gama tonal, se disponen hilos de plomo y cobre para delimitar el contorno de las figuras y se crean efectos de profundidad y volumen mediante el uso de guijarros de diferentes tamaños.

Figura 18. *Mosaico pavimental (siglo V a.C.), Olinto.*

1.2.3. *La cerámica*

La cerámica ática del siglo IV a.C. continúa con las pautas precedentes, si bien pierde originalidad y aceptación al ser cada vez de peor calidad a pesar de la inclusión de grandes escorzos en los diseños, del uso de tonos blancos y dorados y de aplicar relieves que intentan enriquecer su aspecto. Sus esfuerzos por imitar a la gran pintura no tuvieron éxito debido a las limitaciones propias del estilo de figuras rojas, con su fondo negro y su tonalidad bicolor, y al excesivo empleo de adornos. Por estas razones este arte entra en un periodo de decadencia tal que no sobrevivió a finales de este siglo en Atenas. En su decoración no interesan ya tanto los temas míticos o bélicos sino las amables escenas femeninas o los paisajes alejados del contexto urbano. Los pintores de calidad son escasos, entre los que destaca el Pintor de Marsias, quien crea elegantes composiciones, como el *Rapto de Tetis por Peleo* o la *Preparación de una boda*, en las que participan grandiosas figuras que evocan la estética de Praxíteles y de Nicias. Los característicos vasos de figuras rojas de los alfares de las colonias griegas de Sicilia y del sur de Italia compiten y desplazan definitivamente el mercado de objetos áticos de la Magna Grecia, cuyos ceramistas tienen que buscar otros nuevos en zonas más lejanas del Mediterráneo y del Mar Negro. Los talleres de Sicilia despuntan por las representaciones de la vida cotidiana y por las escenas teatrales, desapareciendo éstos a finales de siglo.

Entre los del sur de Italia sobresalen los de Lucania, Campania y Apulia. La cerámica de Lucania tiene en el Pintor de Creúsa y en el Pintor de Dolón a sus más destacados representantes, entrando en crisis sus talleres a media-

Figura 19. *Lecánide, Taller del pintor de Darío (h. 330-320 a.C.). Madrid. Museo Arqueológico Nacional.*

dos de siglo en aras del prestigio que adquiere la cerámica de Apulia. Los vasos de esta urbe se caracterizan por la preferencia de determinadas formas, como las grandes lecánides, por plasmar amplias composiciones decorativas y por la posible función fúnebre de algunos de ellos. En sus temas se emplean profusamente los tonos blancos y dorados y los bordes de ciertas obras se ornamentan con motivos florales en relieve. El Pintor de la Iliupersis, el Pintor de Licurgo o el Pintor de Darío son algunos de sus máximos representantes (Fig. 19). A finales de siglo aparece en esta zona el sencillo estilo de Gnatia, caracterizado por su decoración a base de motivos vegetales de guirnaldas, animales y bustos humanos, pintados todos ellos en colores blanco, amarillo y rojo sobre el barniz negro del fondo. Sus populares creaciones, efectuadas mediante una técnica simple, económica y atractiva, continúan realizándose hasta el primer cuarto del siglo III a.C., sobreviviendo a los vasos de figuras rojas de este siglo.

2. El arte Helenístico (323-31 a.C.)

2.1. *Arquitectura*

2.1.1. *Los templos del Helenismo*

El Helenismo es una época de amplios y heterogéneos territorios en el cual algunos proyectos arquitectónicos presentan estructuras nuevas, cada vez más ornamentales. En esta última etapa se producen profundos cambios en la planificación de los templos que afectan al tamaño, a su abigarrada decoración y al predominante interés por la escenografía teatral y la impresión visual del conjunto. Pese a estas innovaciones, algunas ya incipientes en el siglo IV a.C., las construcciones helenísticas no llegaron a superar las altas cotas artísticas logradas por sus talleres escultóricos. Los templos son ahora más monumentales, se elevan sobre altos escalones, poseen una muy desarrollada *pronaos*, las columnas se alargan y el conjunto se decora profusamente. En ellos prima el acabado de la fachada principal sobre el de la parte trasera. En los edificios más tardíos el espacio de los intercolumnios se ensancha y los pasillos son más amplios, lo que dota de mayor magnificencia a la planta. El orden jónico, más decorativo y esbelto que el dórico, adquiere ahora un total protagonismo. Este último se relega a lugares secundarios, como los grandes pórticos del centro de las ciudades o las largas columnatas de las vías urbanas, características estas últimas de las ciudades sirias. Junto al jónico se desarrolla también el orden corintio, perfeccionándose el follaje del capitel.

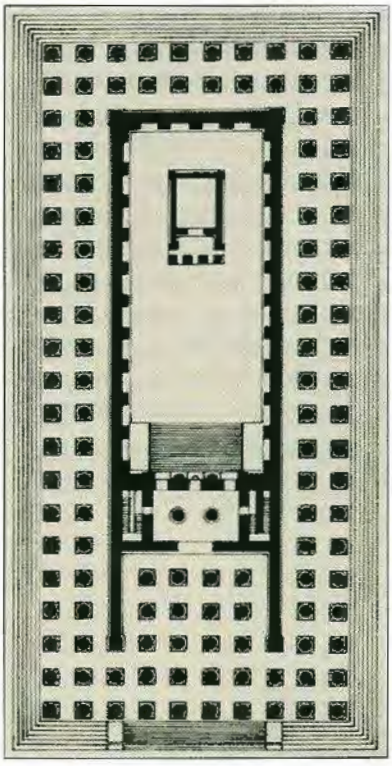


Figura 20. *Planta del Templo de Apolo, Dídima.*

Entre las más relevantes creaciones de esta época está el nuevo *Templo de Apolo* en Dídima, grandiosa construcción inacabada, iniciada a finales del siglo IV a.C. por los arquitectos Paionio de Éfeso y Dafnis de Mileto y cuyas obras continuaron en época romana, sin llegar a finalizarlas (Fig. 20). Emplazado sobre un antiguo templo destruido a comienzos del siglo V a.C. por los persas, este edificio se eleva sobre un alto estilóbato en el que se apoyan ciento ocho columnas jónicas decoradas con bellos relieves las correspondientes a la fachada.

Se trata de un edificio díptero e hípetro, sin techo ni frontones, donde, tras una *pronaos* repleta de columnas, se dispone una antecámara elevada desde la cual parece ser que se dictaba el oráculo. La *cella*, situada en un nivel más bajo, adopta la forma de un patio descubierto (Fig. 21). En su interior se alberga un templete tetrástilo o *naiskos*, destinado a guardar la imagen divina. El acceso a ella se realiza mediante pasadizos emplazados a ambos lados de la tribuna elevada, cuyo desnivel se salva mediante una

Figura 21. *Templo de Apolo, Dídima.*

ancha escalera. Sus grandes dimensiones, las numerosas columnas y su copiosa decoración evocan modelos egipcios, mientras que el juego de diferentes espacios y la inserción del pequeño *naiskos* en la gran escenografía que lo rodea son algunos de los caracteres más significativos de la arquitectura de esta nueva etapa.

Otro de los monumentos sacros más destacados del Helenismo es el *Templo de Zeus Olímpico*, comenzado a construirse en Atenas en el siglo VI a.C. si bien se abandonó lo poco que se había edificado en la época pisistrátida. Antíoco IV, rey de Siria, reanudó la obra hacia el año 175 a.C., conservando las líneas generales y el tamaño de la anterior construcción. El nuevo proyecto se lo encargó al arquitecto romano Cosutio, y en él se fundían las formas helenísticas con el gusto romano (Fig. 22). Se trata de un templo octástilo y díptero, con tres hileras de columnas en cada uno de sus lados menores. En su exterior se utilizó por primera vez la columna corintia a gran escala, orden que ya se había empleado en el interior del templo de Apolo, en Basas, y en el exterior de la Linterna de Lisícrates, en Atenas. La magnitud del proyecto impidió a Antíoco acabar la construcción en vida, retomándose en época de Augusto para finalizarse en el 132 d.C., durante el reinado de Adriano.

Figura 22. *Templo de Zeus Olímpico, Atenas.*

Dentro de los edificios con connotaciones sagradas está el *Altar de Zeus*, en Pérgamo, monumental exvoto dedicado a los dioses erigido sobre una terraza de su acrópolis. Mandado realizar por Eumenes II entre los años 197-159 a.C. (Fig. 23) se compone de un pórtico columnado de estilo jónico, con planta en forma de "U", que se eleva sobre un alto podio esculpido a la manera de las grandes obras orientales. Al altar, situado al fondo y dentro de un gran patio abierto, se accede a través de una gran escalinata. Este edificio, conservado actualmente en el Museo de Pérgamo en Berlín, ofrece un claro contraste entre la sencillez y el equilibrio de su espacio interior y el barroquismo de la parte exterior, cuya compleja escenografía escultórica alude a la fundación del reino de Pérgamo y a su mítica vinculación dinástica con el mundo griego.

Figura 23. *Altar de Zeus, Pérgamo.*

2.1.2. *Las ciudades helenísticas y sus edificios públicos*

Tras la conquista de Oriente por Alejandro, las principales ciudades helenísticas aparecen en lugares alejados de Grecia continental como Asia Menor, Siria o Egipto. Debido a su grandiosidad y al rápido crecimiento que experimentan se crea una nueva concepción urbanística, iniciada ya a finales del siglo IV a.C., que desborda los límites de la ciudad clásica preexistente. Sus monumentales edificios, la concepción unitaria del conjunto, la escenografía teatral de sus inmuebles civiles y religiosos y su lujosa ornamentación de esti-

lo oriental son parte de los caracteres más significativos de los asentamientos de este periodo.

Entre ellos sobresale Alejandría, la urbe más importante del Mediterráneo, proyectada por Dinócrates de Rodas en el delta del Nilo bajo las órdenes de Alejandro Magno, en el año 331 a.C. Este asentamiento poseyó amplias calles, como la Vía Canópica que la dividía en dos partes. En la norte se hallaba la zona pública, con el palacio y los lugares de esparcimiento y cultura como son el teatro, los gimnasios o el Museo, con su famosa biblioteca. En la zona sur se emplazó la zona residencial, como el barrio griego y el egipcio. Próximo a esta ciudad, en la isla de Faro, Sóstrato de Cnido construyó en el año 280 a.C. una gran torre luminosa que servía de orientación a los marineros, el Faro de Alejandría, considerado una de las siete maravillas del mundo antiguo.

Algunos enclaves helenísticos poseyeron una gran espectacularidad al estar ubicados en altas laderas montañosas. Tal es el caso de Priene, diseñada siguiendo un trazado reticular a mediados del siglo IV a.C. y remodelada después, que cuenta con abundantes escalinatas, terrazas y pórticos que contribuían a producir dicho efecto. En su centro se dispusieron ordenadamente espacios para la vida en común, como el ágora, conectados mediante distintas vías y escaleras. En el siglo II a.C. se reformó y amplió su proyecto inicial, rehaciéndose algunos edificios públicos emblemáticos como el ágora, el *bouleuterion* y el teatro.

La segunda ciudad en importancia tras Alejandría fue Pérgamo, construida de nueva planta durante los siglos III y II a.C. sobre una alta colina. El desnivel existente entre su parte alta y el núcleo habitacional bajo se salvó gracias a la planificación de continuas terrazas y edificios con columnatas, que conectaban

Figura 24. *Acrópolis, Pérgamo.*

sus distintos niveles y la dotaban de un gran efecto escenográfico (Fig. 24). En su cima se dispuso la acrópolis, de planta semicircular y rodeada por sólidas murallas, donde se edificó el palacio, el teatro, una gran *stoa* y un gran templo dórico dedicado a Atenea Nicéfora. Un poco más abajo se elevaba el monumental Altar de Zeus y la *stoa* que rodeaba al ágora superior. En la zona intermedia, entre la acrópolis y la cuidad baja, se alzaron diversos edificios como gimnasios y un santuario dedicado a Deméter.

Las ciudades helenísticas de nueva planta se caracterizaron por poseer espacios abiertos rodeados de grandes edificios públicos, como la *stoa*, el teatro, el gimnasio, el *pritaneion*, el *bouleuterion* y el *ecclesiasterion*, no pudiendo faltar la mayoría de ellos en ninguna urbe. Éstos se van a adaptar fuera de Grecia a nuevas funciones, al tiempo que se ornamentan con imágenes de dioses y de personajes ilustres de la comunidad.

La *stoa* consiste en un largo edificio rectangular, con soportales y tiendas en uno de sus lados, que delimita los márgenes de grandes espacios públicos como el ágora. Posee uno o dos pisos y su corredor columnado protege al ciudadano de las inclemencias meteorológicas al tiempo que sirve como lugar de reunión y de transacciones comerciales. Una de las más significativas es la *Stoa de Átalo II*, regalada en el siglo II a.C. a la ciudad de Atenas por este rey de Pérgamo (Fig. 25). Edificada cerca del ágora, y hoy totalmente reconstruida, sobrepasaba los cien metros de largo y los veinte de ancho. Contó con dos pisos para ubicar las tiendas y en ella se utilizaron columnas dóricas en la zona inferior y jónicas en la superior, siguiendo la costumbre helenística de combinar diferentes órdenes en un mismo edificio.

Figura 25. *Stoa de Átalo II. Atenas.*

El teatro al aire libre era imprescindible en cualquier gran santuario y ciudad helenística de prestigio (Fig. 26). Destinado a representaciones religiosas y corales, su estructura básica consistió en una *orchestra* circular, donde danzaba el coro, y en un empinado graderío semicircular, o *koilon*, con graderíos excavados en la pendiente de una colina divididos en distintas secciones, que contaban con asientos para los espectadores. A partir del siglo IV a.C. sus bancos se efectuaron en piedra, existiendo elaboradas sillas delanteras destinadas a los altos dignatarios. Una construcción rectangular tras la *orchestra*, la *skene*, ocultaba en origen el vestuario de los actores para acabar siendo el lugar donde éstos actuaban. En época helenística en la *skene* se añadió un *proskenion* con columnas de piedra, zona donde acabó realizándose la representación. Entre todos los teatros existentes en la actualidad destacan el ya mencionado de Epidauro, construido a finales del siglo IV a.C. y los de las ciudades helenísticas de Priene y Pérgamo.

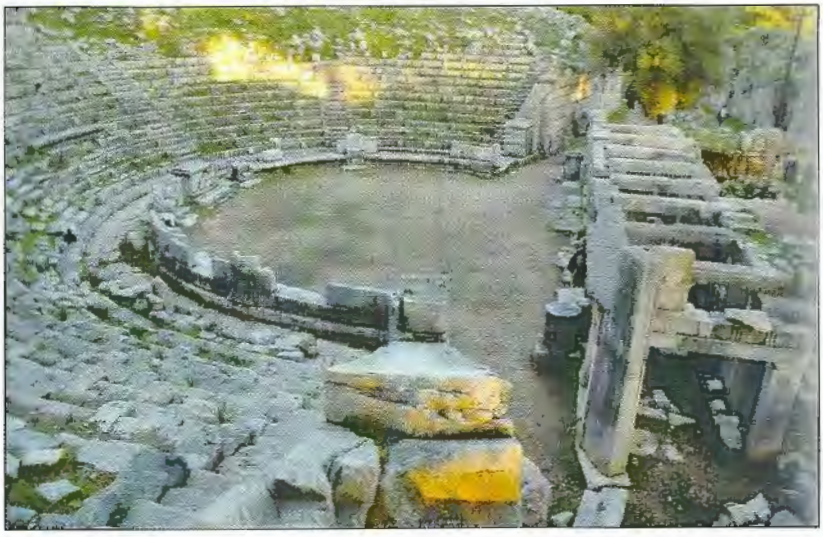


Figura 26. *Teatro, Priene.*

El gimnasio fue también uno de los principales símbolos culturales griegos de las tierras conquistadas, si bien existió desde tiempos antiguos en ciudades como Olimpia y Delfos. En las urbes de Asia Menor, como Priene, Mileto o Pérgamo, esta construcción adquirió gran desarrollo. Su estructura consistió en un espacio rectangular, o palestra, situado al aire libre y rodeado de pórticos columnados que daban acceso a dependencias donde se vestían y ungían de aceite los atletas. Este edificio se empleó para la práctica del deporte y como centro de enseñanza del efebo. Poseía también un complejo termal y otras estructuras de carácter didáctico, como la biblioteca.

El *pritaneion* era un edificio de planta cuadrada o rectangular con patio central porticado que daba acceso a diferentes habitaciones, una de las cuales se dedicaba a lugar de reunión y a sala de comidas oficiales. Constituía el hogar simbólico de la ciudad al guardar en su interior el fuego perpetuo a la diosa Hestia, protectora de la familia. El *pritaneion* era la sede permanente del poder ejecutivo de la ciudad y en él se reunían los *prítanes*, funcionarios y magistrados que preparaban las sesiones de la *boulé* y custodiaban las llaves del tesoro de la urbe. Además servía para conservar el archivo de la ciudad, de tribunal y como residencia de personajes ilustres. Como ejemplo mencionaremos el de Delos o el de Atenas.

El *bouleuterion,* espacio donde se efectuaban las reuniones del consejo o *boulé*, fue el principal órgano que gobernaba las urbes griegas (Fig. 27). Su estructura básica consistió en una amplia sala cuadrada, cubierta probablemente mediante un tejado de madera colocado a dos aguas, destinada a las asambleas. En su espacio interior se dispusieron lateralmente largas filas de asientos, separadas mediante escalinatas de acceso a ellas, y un altar central, cerca del cual intervenían los oradores. Su organización interna fue evolucionando desde la sencillez de los primeros ejemplares de Olimpia y Delfos a la mayor complejidad de los de Mileto o Priene.

Por último destacaremos el *ecclesiasterion*, edificio donde tenían lugar las reuniones de la *ecclesía*, constituida por todos los ciudadanos *mayores de* veinte años. En estas asambleas populares se elegía a los magistrados y se adoptaban las medidas legislativas de mayor urgencia. Inicialmente su lugar de reunión fue el ágora y el teatro para, posteriormente, crearse una estructura circular a cielo abierto similar a él, de menor tamaño y aforo, con parte de las gradas apo-

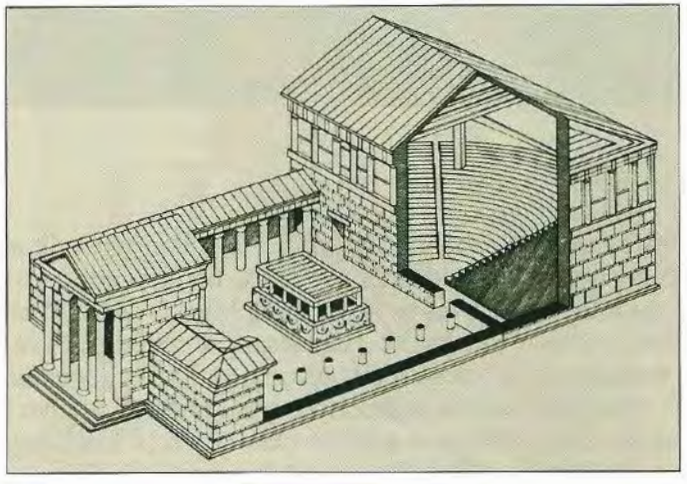


Figura 27. *Reconstrucción del Bouleuterion de Mileto.*

yadas sobre una ladera. Los primeros *ecclesiasteria* surgieron en la Magna Grecia en el siglo V a.C., como el de Paestum y el de Metaponte, destacando también el de Priene, del año 200 a.C., en cuya construcción se emplea ya el arco.

2.1.3. *La arquitectura doméstica*

La planta de la lujosa casa de la clase adinerada se va a complicar durante el helenismo con la inclusión de patios porticados y estancias que se embellecen con una rica decoración en mosaico. Desde la calle y a través de un vestíbulo se accedía al peristilo, patio central columnado y semicubierto en cuyo interior existía un pozo y un aljibe para recoger el agua de la lluvia. A su alrededor se colocaron las dependencias públicas para recibir a los invitados y para celebrar banquetes, el *andrón* o espacio de los hombres, y en la parte superior se dispusieron las habitaciones privadas usadas como dormitorios. Los suelos de la zona pública se cubren ahora con ricos mosaicos de teselas con emblema, o cuadro central, que preludian los de las futuras mansiones romanas. La decoración general se complementa con pequeñas esculturas en terracota, denominadas tanagras, y con ricas vajillas de plata acordes con el alto nivel económico de sus ocupantes. Un ejemplo de este tipo de complejas y sólidas construcciones se puede rastrear en las ruinas de ciudades como Priene, Mileto, Delos y Pella. Las paredes de las estancias de estas ricas mansiones se adornaron con lujosos frescos, hoy inexistentes, y los suelos con bellos pavimentos de mosaicos, realizados con guijarros fluviales, que muestran motivos geométricos en blanco y negro así como con complejas escenas, algunas de ellas mitológicas, en color (Fig. 28).

Figura 28. *Mosaico pavimental (siglo IV a.C.), Pella.*

2.2. *Artes figurativas*

2.2.1. *La escultura*

2.2.1.1. Escuelas del Helenismo

En esta etapa del arte griego los escultores dominaron el repertorio de siglos anteriores, imitando sus obras a veces con gran creatividad y pericia técnica. Por lo general, la datación de sus imágenes es difícil de efectuar, a menos que cuenten con inscripciones o con referencias concretas y, salvo escasos originales llegados hasta nuestros días, todas son copias de época romana. Las efigies de los dioses y de los ciudadanos ilustres van a constituir el complemento perfecto para el ornamento de las nuevas ciudades, creándose grupos de varias figuras que se organizan conforme a patrones pictóricos. Las grandes personalidades artísticas de tiempos anteriores desaparecen, si bien contamos con numerosas obras de escultores agrupados en escuelas.

2.2.1.1.1. La escuela de Pérgamo

Pérgamo fue un importante reino provisto de un ejército poderoso. Hacia mediados del siglo III a.C. se independizó de los seléucidas y se convirtió en lo que fue Atenas a principios del siglo V a.C., protegiendo a las ciudades griegas de la llegada de los bárbaros. La vinculación entre ambas urbes se percibe tanto en los monumentos que le donaron sus reyes, como la *Stoa* de Átalo II en Atenas, como en el patronazgo ejercido por la diosa Atenea en su capital. Su legado más destacado fue su escuela escultórica, en cuya primera etapa se crearon importantes obras, probablemente realizadas por Epígono de Pérgamo, de las que no han llegado sus originales en bronce pero sí copias.

Entre las esculturas conmemorativas de la victoria de Átalo I sobre los gálatas está el *Galo Ludovisi*, del Museo de las Termas de Roma (Fig. 29). En este grupo de estructura piramidal, creado en la segunda mitad del siglo III a.C., el galo se suicida después de haber dado muerte a su mujer con su espada. En esta obra contrasta su potente musculatura frente a la distensión del cadáver de ella. Otra importante obra es el *Galo Capitolino* o *Galo moribundo*, del Museo Capitolino de Roma. Se trata de una dramática obra donde se resalta la nobleza y el valor de este personaje, vencido y herido de muerte, que se apoya sobre su gran escudo oval (Fig. 30).

El *Grupo del suplicio de Marsias*, del mismo museo, probablemente pertenece a esta escuela. La postura en la que aparece este sátiro, atado a un árbol y colgado de las manos antes de ser desollado tras su desafío a Apolo, es totalmente novedosa. El patetismo de la acción, manifiesto en la expresión de su rostro, conecta con el de las imágenes del altar de esta ciudad.

Figura 29. *Galo Ludovisi (h. 230 a.C.), Roma, Museo de las Termas.*

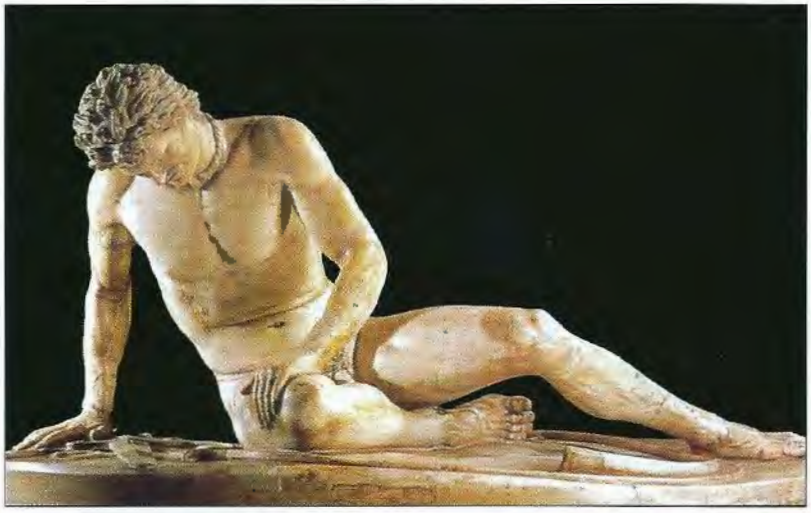


Figura 30. *Galo moribundo (h. 220 a.C.), Roma, Museo Capitolino.*

A comienzos del siglo II a.C., tras la muerte de Átalo I, su sucesor Eumenes II continuó la lucha contra los gálatas y engrandeció la ciudad con importantes edificios. Destacan el palacio, la biblioteca y el gran pórtico en torno al santuario de Atenea Nicéfora, si bien el más significativo de ellos es el gran *Altar de Zeus*, la obra más famosa del Helenismo, que se dispone sobre un alto podio. Sus barrocas y teatrales esculturas, de autor desconocido, adornan la gran estructura porticada con forma de "U" que rodea al altar. En la narración continua de su friso exterior se representa la *Lucha de los Gigantes contra Zeus y los demás dioses olímpicos*, habida al principio de los tiempos cuando intentaban recuperar su poder. Rodeando a Zeus y a Atenea surgen los monstruosos hijos de la Tierra, muchas de cuyas figuras llevan inscrito su nombre. El conjunto destaca tanto por el gran ritmo escultórico de las imágenes, donde la incidencia de la luz juega un papel fundamental, como por sus individualizados rostros, cuyo dramatismo es muy superior al de las anteriores obras de Escopas (Fig. 31). Tras la muerte de Eumenes II, Átalo II decide simplificar el proyecto y acabar apresuradamente los relieves del friso interior de la estruc-

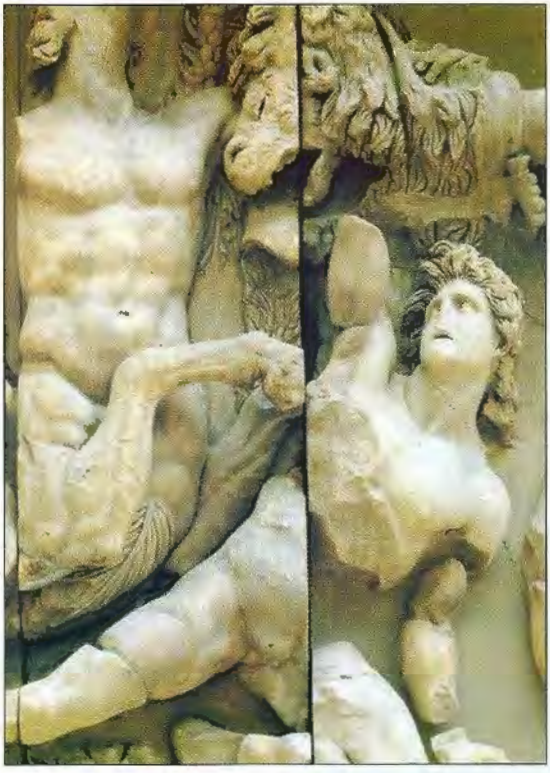


Figura 31. *Relieve del Altar de Pérgamo (h. 160-150 a.C.), Berlín, Museo de Pérgamo.*

tura que rodea el altar, poniendo fin al grandioso y barroco arte oficial de esta escuela. En dicho friso los personajes se mueven con gran libertad sobre un fondo neutro dentro de una sencilla y nada sobrecogedora narración alusiva a la mítica fundación de Pérgamo, en la que surge el paisaje y la perspectiva.

2.2.1.1.2. La escuela de Rodas

La ciudad de Rodas, de activo puerto marítimo y gran riqueza monumental, disfrutó de un largo periodo de paz y expansión comercial a partir del siglo III a.C., sin que por ello compitiera con ninguno de los grandes reinos del momento. En el año 227 a.C. un gran seísmo sumió en la tragedia a la isla y derribó su gran estatua de bronce de Helios, situada a la entrada del puerto, conocida como el *Coloso de Rodas*.

En el ambiente de prosperidad que gozó esta isla los escultores rodios destacaron como virtuosos maestros, creando excelentes imágenes para sus complejos monumentos públicos y privados donde los elementos paisajísticos cobran una nueva ambientación escenográfica. Además crearon esculturas de un realismo característico, entre ellas un tipo de retrato individualizado de ciudadanos que se ofrendaban en los santuarios sustituyendo los antiguos e idealistas exvotos clásicos. Entre las obras de esta escuela destaca la realista y probable estatua original de mármol del siglo III a.C., el *Fauno Barberini*, de la Gliptoteca de Munich, donde aparece este fornido personaje, de rasgos faciales no clásicos, dormido sobre un terreno ondulado en desenfadada actitud. Otra gran imagen es la *Victoria de Samotracia*, del Museo del Louvre de París, obra cumbre del arte griego del siglo II a.C. (Fig. 32). Se trata de una bellísima composición en la que se funde la figura y la naturaleza. Fue creada posiblemente por Pitócrito de Rodas y donada por los rodios al santuario de Samotracia tras su victoria frente a Antíoco III de Siria. Representa a una niké alada en un entorno paisajístico, dentro de un templete sobre la proa de una nave que le servía de base. Bajo ella se ubicaron rocas y un estanque que la iluminaba. La disposición de la figura, ataviada con un finísimo y ondulante atuendo pegado al cuerpo gracias al aire marino que parece sacudir sus alas y vestimenta, acrecienta el efecto teatral de la obra.

Por último citaremos el controvertido grupo del *Laocoonte y sus dos hijos*, de los Museos Vaticanos de Roma (Fig. 33). Descubierto en esta ciudad en 1506 d.C., se trata de una copia de una compleja e impactante composición piramidal, destinada a ser vista frontalmente, efectuada por un artista anónimo. Algunos investigadores, consideran que esta imagen sigue el dramático y monumental estilo barroco de los relieves del Altar de Pérgamo, difundido a través de algunos escultores de esta urbe trasladados a otras ciudades, como Rodas. Sus obras pudieron haber influido en el siglo I d.C. en tres artistas rodios, Atenodoro, Agesandro y Polidoro, quienes las tomarían como modelos

para realizar una serie de esculturas destinadas a la corte imperial romana, entre ellas la del Laocoonte. Sin embargo, otros autores consideran que se trata de una copia romana del original heleno que podría haber sido efectuado por artistas de otras escuelas griegas. En cualquier caso, la realista y monumental escena, liberada de las limitaciones compositivas de las anteriores esculturas helenísticas, ofrece un movimiento y un dramatismo sin igual. En ella aparece el sacerdote troyano Laocoonte atrapado, junto con sus hijos, por dos serpientes de Posidón ante los muros de Troya, ciudad sometida al asedio griego según relata Virgilio en el segundo libro de su Eneida.

Figura 32. *Victoria de Samotracia (h. 190 a.C.), París, Museo del Louvre.*

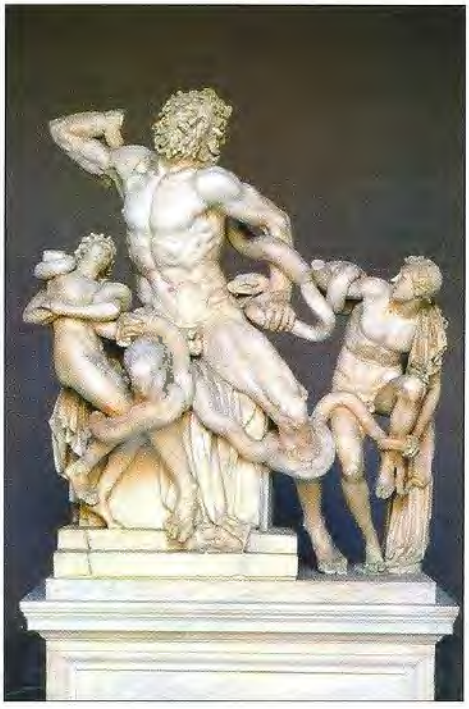


Figura 33. *Laocoonte y sus dos hijos (siglo I d.C.), Roma, Museo Vaticano.*

2.2.1.1.3. La escuela de Alejandría

En sus imágenes el realismo rodio arraigó y se difundió, fundiéndose los elementos griegos y egipcios. Dicha mezcla se percibe en los realistas retratos de los monarcas ptolemaicos y de sus esposas, ejecutados hasta la época romana, entre los que destaca el *Retrato de Ptolomeo IV y su consorte Arsinoe III*.

Además, las efigies de esta escuela muestran una preferencia por los temas de la vida callejera junto a otra tendencia hacia temas alegóricos con connotaciones neoáticas. Entre los de carácter cotidiano están las numerosas figuras de tipos populares, realizados en terracota, piedra o bronce, representados todos ellos con gran dignidad. Cabe mencionar la imagen en bronce de la *Danzarina Baker*, del Museo Metropolitano de Nueva York, que capta a una mujer cubierta con manto y velo en plena danza.

Las creaciones tardías de carácter neoclásico de esta escuela fueron escasas, si bien algunas esculturas de la diosa Isis con apariencia de diosa griega sirven de base a su futura imaginería en época romana. Este tratamiento clásico puede apreciarse también en el grupo de la *Personificación del Nilo*, de los Museos Vaticanos de Roma. Se trata de un tema alegórico con connotaciones paisajísticas donde se antropomorfiza a este río como un anciano recostado, con el cuerno de la abundancia en la mano, acompañado de animales, plantas y de dieciséis niños que simbolizan los codos del fertilizante cauce fluvial durante su crecida anual.

2.2.1.1.4. Los talleres neoáticos

A mediados del siglo II a.C. el mapa político de Grecia cambia con la entrada en el territorio heleno de las legiones romanas, que destruyeron Corinto si bien respetaron las ciudades de Delos y de Atenas. A partir de este momento Roma pasa a ser el principal cliente de su producción artística. Es ahora cuando la clase acomodada griega asimila y opta por el retorno a los modelos clásicos de los siglos V y IV a.C., como paradigma del ideal perdido, más que por las novedosas composiciones helenísticas. No obstante, junto a esta actitud conservadora en algunas imágenes todavía es posible observar la mezcla de rasgos clásicos con otros propios del realismo del barroco helenístico. En Atenas los escultores recrean viejas obras para la nueva clientela romana, copiando con exactitud o libremente modelos escultóricos y pictóricos del Clasicismo, procedentes en su mayoría del Ática, razón por la que esta tendencia se denomina Neoaticismo más que Neoclasicismo. Incluso algunos se desplazan a Roma para atender la demanda de su rica clientela. La escasez de datos claros sobre estas nuevas obras, a menudo halladas en contextos nada fiables, dificulta su datación.

La *Venus de Milo*, del Museo del Louvre de París, es la más famosa de las numerosas Afroditas desnudas de esta etapa (Fig. 34). De belleza distante, su imagen semidesnuda, donde se combina magistralmente la estructura clásica y el realismo anatómico, se adapta al modelo de la Afrodita de Capua, atribuida a Lisipo. Otros ejemplares de esta escuela son el retrato en bronce de un *Príncipe helenístico*, del Museo de las Termas de Roma, cuya composición sigue también las pautas de dicho escultor. Finalmente mencionaremos al *Niño de la*

espina, del Museo de los Conservadores de Roma, obra quizá del siglo I a.C. realizada en un taller romano, de gran virtuosismo y eclecticismo en el tratamiento de las distintas partes de la figura. Y también al *Jinete niño de Artemision*, del Museo Nacional de Atenas, de finales del siglo II o comienzos del siglo I a.C., grupo de gran realismo y dinamismo (Fig. 35). En él el tamaño del caballo contrasta con la pequeña talla del jinete, que se adapta al cuerpo del animal con expresión tensa.

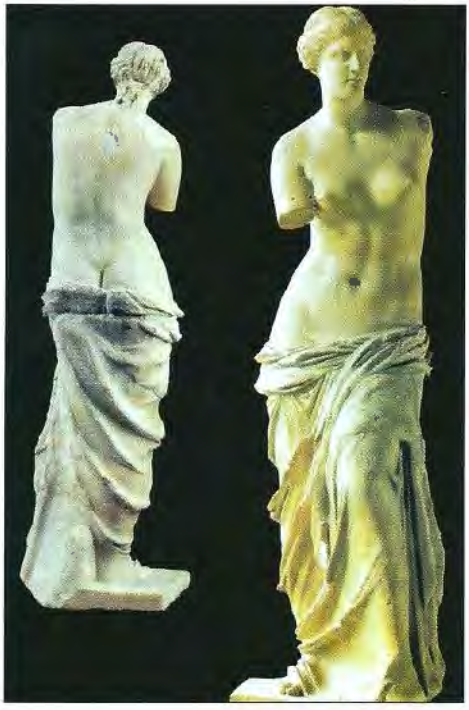


Figura 34. *Venus de Milo (siglo II a.C.), París, Museo del Louvre.*

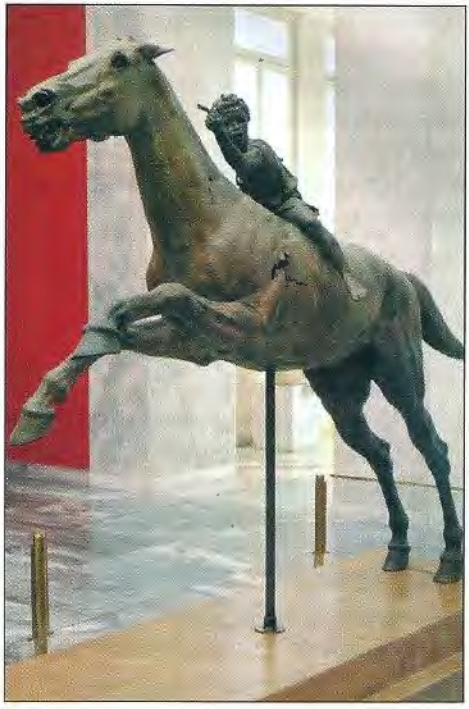


Figura 35. *Jinete niño del cabo Artemision (siglos II-I a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

2.2.1.2. Las imágenes de terracota

A partir del último cuarto del siglo IV a.C. comienzan a producirse una serie de esculturas de carácter menor, consistentes en figuritas de terracota que suelen representar mujeres en variadas actitudes. El gran éxito de estas pequeñas y populares obras durante el Helenismo hace que las mencionemos en este momento. Se trata de las denominadas *tanagras*, creadas en los talleres especia-

lizados de la ciudad griega de este nombre y encontradas en gran número en su cementerio (Fig. 36). Estas imágenes, que reproducen con escaso coste los tipos femeninos de la gran estatuaria, se difundieron por todo el mundo helénico, pudiendo haber estado destinadas al adorno doméstico o bien ser utilizadas como exvotos o quizá para el ritual funerario, al haber aparecido algunas en tumbas.

Figura 36. *Tanagras, Londres, Museo Británico.*

En su fabricación se emplearon distintos moldes con objeto de realizar cada una de las partes de sus cuerpos, así como ciertos detalles. Estos moldes, una vez combinados y unidos entre sí, permitían crear variantes en cuanto a las posturas y los adornos, lo que evitaba la reiteración del modelo. A ello debe añadirse la aplicación de delicados y diferenciadores toques de color pastel para los trajes y marrón para el cabello, con los que se lograba un acabado individualizado de cada obra. Las mujeres se presentan de pie o sentadas y están ricamente ataviadas con túnicas y mantos. Acostumbran a adornarse con abanicos y amplios sombreros, respondiendo su manera de vestir a las modas del momento. También es posible encontrar ancianas, niñas e incluso algún Eros y también efebos. Su fácil producción, bajo coste e ingente demanda contribuyó a su gran éxito mercantil, lo que generó la difusión de la imagen griega fuera de sus fronteras.

A finales del siglo III a.C. estas esculturas desaparecen, tomando su relevo varios talleres de Asia Menor, como los que inundan con sus producciones el cementerio de Mirina. Aparecen así las denominadas *mirinas*, pequeñas imágenes que, si bien siguen plasmando mujeres, amplían su temática a deidades, ancianos y otros personajes grotescos. Algunas de estas obras están acabadas con refinadas tonalidades, aplicadas sobre una base de caolín, siendo ilustrativas de la policromía con que se recubría la gran estatuaria en mármol.

2.2.1.3. El apogeo del retrato

Tras el agotamiento de los modelos clásicos, hacia el año 260 a.C. la escultura de carácter realista comienza a tener prestigio. Las imágenes helenísticas muestran un creciente interés por la representación de lo privado frente a lo público, en contraposición con el concepto clásico de no exhibir públicamente a ningún ciudadano a menos que la acción por él realizada mereciera la inmortalidad. En sus retratos la sobriedad, el realismo riguroso y una nueva dimensión del drama sobrepasan los tipos de etapas anteriores. Es ahora cuando se desarrolla plenamente este género donde confluyen los modelos preestablecidos, los rasgos concretos del personaje, su personalidad y la cualidad moral por la que destacó, combinándose en la obra idealismo y realismo.

Así, en el siglo III a.C. se crea el retrato psicológico de individuos donde se combinan los planteamientos realistas y la tradición barroca para plasmar con precisión la personalidad de los retratados. Entre los principales ejemplos de esta larga etapa citaremos el de *Demóstenes*, de la Ny Carlsberg Glyptothek de Copenhague, obra de hacia el año 280 a.C. donde el artista esculpe con gran realismo e introversión a este político de avanzada edad; la detallista cabeza en bronce del *Filósofo de Anticítera*, del Museo Nacional de Atenas, fragmentada imagen de gran expresividad y captación psicológica; el retrato del anciano filósofo estoico Crisipo, del Museo del Louvre de París, de hacia el 200 a.C. (Fig. 37), quien aparece sentado y cubierto por un pesado manto de profundos pliegues que potencian el efecto de claroscuro de la obra; la posible cabeza de Eurípides conocida como *Pseudo-Séneca*, de controvertida adscripción, en la que se evidencia la cruda realidad de la vejez; la *Vieja borracha*, del Museo Capitolino de Roma, descriptiva obra de fecha incierta, quizá se finales del siglo III o del siglo II a.C., en la que se capta con gran patetismo la decadencia de esta mujer que se aferra a su garrafa de vino; el *Boxeador de las Termas*, bronce del siglo I a.C. del Museo de las Termas de Roma, que representa a un fornido y duro boxeador, con la nariz rota y heridas en el rostro, obra donde se combina el gran conocimiento anatómico con la trágica expresión interior del personaje (Fig. 38). Por último citaremos la *Cabeza de Delos*, del Museo Nacional de Atenas, realista retrato de un hombre de mediana edad, afeitado y con el pelo corto, cuyo tipo se difundió con gran éxito durante el siglo I a.C. desde Siria hasta Roma, pudiendo haber servido de inspiración a los retratos romanos de época

republicana (Fig. 39). Tanto en estos ejemplos como en otros de los muchos existentes, creados por las distintas escuelas helenísticas, se evidencia el interés de esta etapa por representar la diversidad racial y la complejidad psicológica de los personajes al explorar, a veces dramáticamente, los diferentes estados de su cambiante realidad.

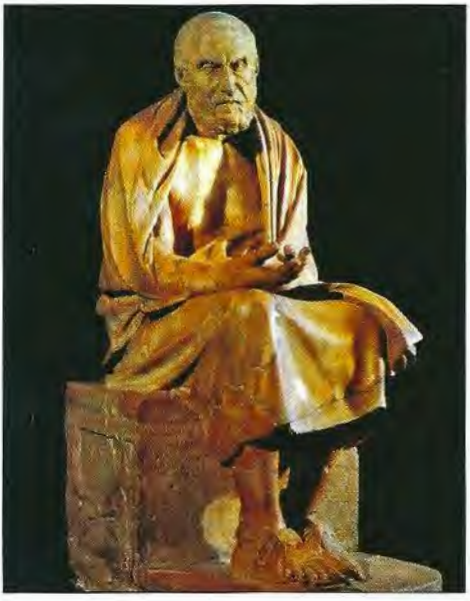


Figura 37. *Retrato de Crisipo (h. 200 a.C.), París, Museo del Louvre.*

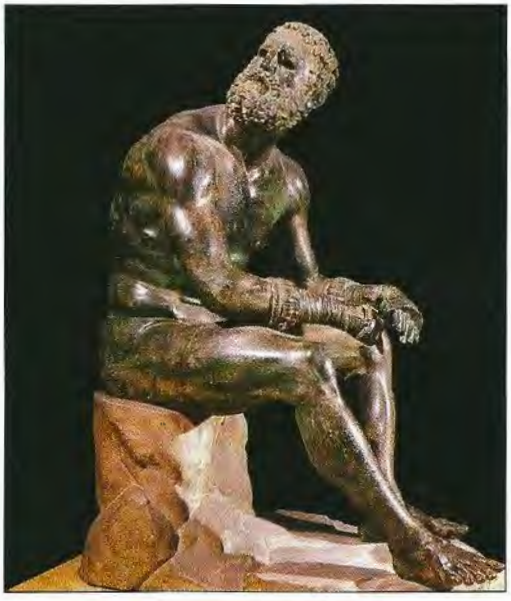


Figura 38. *Boxeador de las Termas (siglo I a.C.), Roma, Museo de las Termas.*

Figura 39. *Cabeza de Delos (siglo II a.C.), Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

2.2.2. *La cerámica*

Tras el abandono definitivo a finales del siglo IV a.C. del estilo de figuras rojas y la aparición en Apulia del estilo de Gnatia, que dura hasta el primer cuarto del siglo III a.C., en Sicilia aún se fabrican vasijas pintadas. Lo mismo sucede en Hadra, en Egipto, donde se efectúan vasos funerarios decorados con temas animales y florales sobre fondo blanco. No obstante, la mayoría de la cerámica helenística se decora con relieves estampillados sobre formas globulares, aplicados al molde de arcilla aún fresco, como sucede en los vasos de Mégara, en Grecia, y de Cales, en el sur de Italia. Es precisamente en esta última región durante el siglo III a.C., en Canosa, donde se fabrican monumentales y peculiares vasos funerarios decorados con mascarones y policromadas imágenes exentas, realizadas a molde (Fig. 40). Su forma preferida es el *ascós* de gran tamaño, vaso globular cubierto de engobe blanco sobre cuyo cuerpo, asas y vertedera se sitúan dichas imágenes. Otra zona de producción alfarera es Pérgamo, cuyos vasos, ejecutados a torno, se diferencian de los anteriores en la aplicación de relieves sobre su superficie.

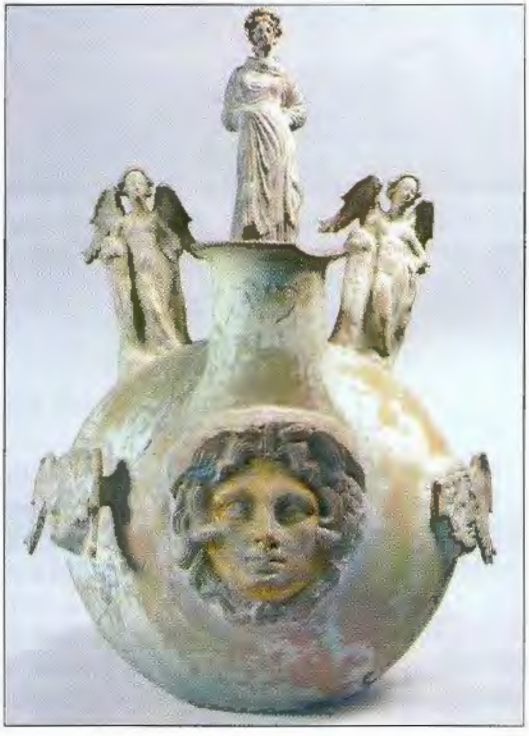


Figura 40. *Ascós de Canosa (h. 300 a.C.), Madrid, Museo Arqueológico Nacional.*

Junto a estos ornamentales estilos, los talleres áticos siguieron fabricando sencillos y económicos vasos de uso doméstico, carentes de decoración y cubiertos de barniz negro, que se difundieron exitosamente por todo el Mediterráneo. Los producidos en el sur de Italia, en Campania, perviven hasta el siglo I a.C. y sirven de base a las futuras vasijas de *terra sigillata* del mundo romano en época de Augusto.

2.2.3. *El mosaico y la pintura*

Frente a los pintores que mantienen la antigua tradición a finales del siglo IV a.C., como Apeles o Protógenes, a comienzos del Helenismo surgen otros más innovadores que cultivan la decoración mural, como Teón de Samos, autor de un famoso cuadro con el tema de *Aquiles en Esciro*. Esta obra, impregnada de un dinamismo que evoca al estilo de Pérgamo, se conoce a través de copias pompeyanas. A fines del siglo III a.C. y durante el siglo II a.C. la pintura sigue las mismas tendencias que definen a las distintas escuelas escultóricas. En las copias pompeyanas, pese a no ser obras maestras, los pintores suscriben los modelos de los grandes artistas del Helenismo. En ellas predomina la luminosidad, la pincelada sobre el trazo lineal, los matices de color y una nueva interpretación del paisaje, ajena a la realidad, donde los distintos elementos de la naturaleza adquieren una desproporcionada escala, como se percibe en la *Escena de la Odisea*, procedente de una mansión del Esquilino, guardada en los Museos Vaticanos de Roma.

Además de las copias romanas es preciso también aludir a las composiciones musivarias para poder remitirnos a pinturas perdidas. Se crean ahora hermosos mosaicos con temas marinos, mientras los mitológicos decaen en aras de las escenas de género, como bodegones y motivos callejeros. Los mosaicos pompeyanos, como los hallados en la Casa del Fauno, nos aproximan a pinturas en las que los artistas se expresaron con mayor libertad que en etapas precedentes. Destacan entre ellos el de los *Músicos callejeros*, del Museo Nacional de Nápoles, copia de un original de Dioscúrides de Samos, donde se advierte el interés por las escenas cotidianas relativas al ambiente teatral de la época. Realizado con finísimas teselas hacia el año 100 a.C., en esta composición aparecen actores bailando al son de la música. En ella se introducen avances como la proyección de la sombra de los personajes en la pared con objeto de dar profundidad a la escena.

Otro excelente mosaísta fue Soso de Pérgamo, que vivió en la corte de Eumenes II, cuyas obras, reproducidas en las casas romanas, decoraron los interiores de las ricas mansiones de esta ciudad. Su gran virtuosismo técnico se percibe en el famoso *Emblema con palomas*, copia de su original procedente de la Villa Adriana en Tívoli, guardado en el Museo Capitolino de Roma.

En él surge el tema de las palomas de la diosa Afrodita, posadas en el borde de un recipiente metálico (Fig. 41), decorando el pavimento del dormitorio de una estancia.

Figura 41. *Mosaico de las palomas (siglo II a.C.), Roma, Museo Capitolino.*

2.2.4. *Las artes decorativas: las joyas*

La imposibilidad espacial de abordar en un texto tan reducido como éste la inmensa variedad de objetos de lujo de carácter público y doméstico creados, considerados habitualmente como artes menores, nos obliga a hacer tan sólo una brevísima referencia a la orfebrería, pese a desempeñar todos ellos una función fundamental en la sociedad griega de este momento y de anteriores épocas. Desde los comienzos del Helenismo el oro macedónico, empleado sobre todo en la fabricación de joyas, quedó ensombrecido por la opulencia de los ricos y variados materiales de las creaciones helenísticas. Entre ellos sobresalen los metales preciosos, las piedras semipreciosas de colores y las perlas, originarias de las lejanas tierras conquistadas por Alejandro Magno, el marfil y los esmaltes. Lamentablemente, la mayoría de los objetos, procedentes algu-

nos de ajuares funerarios de la corte y de la nobleza del sur de Rusia, Italia, Tesalia y Egipto, se han perdido.

Al inicio de esta etapa se continúa con el estilo de las joyas del siglo IV a.C., fabricándose complejos pendientes, brazaletes y colgantes. También se crean anillos con piedras engastadas y repujadas y diademas con guirnaldas florales, que evocan a las procedentes del ajuar funerario de Filipo II en Vergina (Fig. 42). Junto a las gemas talladas se efectúan también los primeros camafeos, cuya producción se multiplica a finales de esta etapa. Además se fabrican ricas y variadas vajillas de metal, algunas totalmente recubiertas con decoración figurada, las cuales se utilizaron preferentemente durante el banquete. En los siglos sucesivos se mantienen los modelos y las técnicas anteriores, si bien se simplifican tanto los adornos personales como las vajillas. Al final del Helenismo los hallazgos escasean en Grecia, perviviendo sus formas, las técnicas y los materiales utilizados hasta finales del siglo I a.C. A partir de este momento, el lujo de las antiguas monarquías se eclipsa casi por completo para mantenerse en el ámbito privado, desapareciendo finalmente gran parte de las obras tras la conquista del territorio heleno por las huestes romanas, quienes las trasladan a Roma como botín de guerra.

Figura 42. *Joya helenística, Munich, Staatliche Antikensammlungen.*

3. La difusión del arte griego

Tras la existencia de intercambios comerciales con las colonias desde la época arcaica, sobre todo de objetos cerámicos, durante el reinado de Alejandro Magno la conquista de nuevos territorios supuso un gran impulso a su helenización, al atraer a muchos de los pueblos sometidos hacia el lenguaje formal del arte griego como forma de prestigio y de consolidación del poder de sus aristocracias. Así, la manera de entender la realidad griega se expandió como una moda desde Oriente hasta Occidente en regiones tan alejadas entre sí como el imperio persa, la Europa central y el océano Atlántico. No obstante, no todos los lugares absorbieron el fenómeno helenístico de igual manera, siendo Occidente el más proclive a adoptarlo en cuanto a la forma, mientras que Oriente lo hace más profundamente.

Las regiones que mejor aprendieron a reproducir con variantes sus modelos artísticos fueron la Magna Grecia y la región del Mar Negro, debido a sus constantes contactos mercantiles, mientras que otras partes del Mediterráneo, como Egipto, fueron menos propensos a hacerlo, pese a tener la plástica griega un cierto éxito en Alejandría. En Fenicia su influencia fue mucho mayor y en menor proporción se asimilaron sus modelos en Persia, mientras que la Europa céltica fue la más reacia a adoptarlos. En cualquier caso, la expansión helenística dotó al mundo antiguo de una cultura común compartida desde el punto de vista artístico, pese a la existencia de variantes regionales. Tras la desaparición de la cultura griega, las pautas que guiaron a sus creaciones pervivirán a través de la cultura romana, la cual heredará sus presupuestos clásicos, los consolidará y expandirá a través de todo su imperio hasta el inicio de la cultura bizantina.

Segunda Parte

ARTE EN ETRURIA Y ROMA

III

EL ARTE ETRUSCO

Características generales

Los etruscos constituyeron el pueblo más avanzado, culturalmente hablando, de la Italia de la Primera Edad de Hierro y su etapa de apogeo se dio entre los siglos VII y IV a.C., siendo finalmente absorbidos y sustituidos por la ciudad de Roma y su civilización. El núcleo central de su territorio se extendió entre los ríos Arno al norte y el Tíber al sur, y entre la cordillera de los Apeninos al este y el mar Tirreno al oeste, si bien se expandieron por el valle del Po y parte de la región de Campania. Esta zona del centro-norte de la Península italiana, coincidente con las actuales regiones de Toscana, Umbría y buena parte del Lacio, era rica en recursos agrícolas, ganaderos y, de un modo muy especial, tanto en cantidad como en variedad de minerales, por su abundancia en metales. Se puede decir que este cúmulo de riquezas se convirtió en un auténtico motor de desarrollo económico, lo cual transformó a este territorio en un espacio de atracción para otros pueblos –especialmente fenicios y griegos– y, a su vez, en un temprano foco de expansión cultural (Fig. 1).

Figura 1. Mapa de Etruria.

La cultura etrusca muestra desde el principio una gran variedad de aspectos, entre los cuales sus manifestaciones artísticas también poseen una sorprendente riqueza de matices: destaca de modo especial su originalidad, incluso en el momento de aceptar y tratar las múltiples influencias de la cultura griega. Asimismo, son abundantes los aspectos del mundo etrusco que influyeron de forma determinante en la formación de la cultura romana y su arte de los tiempos iniciales.

La cuestión del origen de esta cultura ha constituido un tema polémico ya desde tiempos antiguos, aunque tanto la arqueología como el arte permiten actualmente atisbar una explicación general para ello. Los propios etruscos aceptaban la versión que dio Heródoto en el siglo V a.C., cuando explicaba que los *tyrrhenoi* o *tyrsenoi* (como los nombraban los griegos, mientras que con el término de *rasenna* se llamaban a sí mismos los etruscos, denominados *tusci* o *etrusci* por los romanos) provenían de los griegos de Lidia, en la costa egea de Asia Menor, quienes habrían llegado a las tierras itálicas en una emigración masiva, capitaneados por el príncipe Tyrrhenos como si se tratase de una operación colonial. Más adelante, en el siglo I a.C., Dionisio de Halicarnaso prefería un origen autóctono para los etruscos, haciéndolos herederos de unos pueblos cuyos orígenes la arqueología nos revela que se remontan a los mismos inicios de la Edad de Hierro en Italia, en torno al siglo X a.C. Estas dos posturas han polarizado los estudios arqueológicos y, como no podía ser menos, los trabajos sobre el arte de Etruria, con matices intermedios entre considerarlo como un producto itálico independiente o llegar al extremo de hablar del arte etrusco como un simple apéndice provincial del arte griego, sin concederle la indudable originalidad que posee.

Históricamente, la presencia etrusca en el Tirreno hizo que chocaran con los intereses de los griegos, quienes buscaban igualmente expandirse por el Mediterráneo occidental; ello llevó a un conflicto abierto cuando, en el siglo VI, grupos de griegos procedentes de Focea fundaron nuevas colonias en las costas de Córcega, Francia y Cataluña, de los que *Massalía* (Marsella) sería la más importante. Con la alianza entre etruscos y cartagineses, a los que también estorbaba la actividad griega por el dominio de Sicilia, llevó hacia el año 540 a.C. a una batalla naval en aguas de *Alalía*, en Córcega, cuyo resultado final permitió a Cartago ampliar su esfera de influencia en el sur del mar, que quedó cerrado tanto a las empresas etruscas como a las griegas. Etruria, aislada y limitada al norte del mar Tirreno, hubo de aceptar la competencia griega, que terminaría incluso por arruinar su hegemonía sobre las costas de Italia.

La expansión de las ciudades etruscas no se limitó al dominio del Tirreno durante los siglos VII y VI, sino que, de forma paralela, se produjo una proyección política y cultural al otro lado de sus fronteras, tanto en el norte como en el sur. Hacia el sur, esta expansión llevó a los etruscos hasta las ricas tierras de Campania, donde fundarían ciudades como Capua, Pompeya, Nola o Acerras. La ruta terrestre hacia Campania atravesaba el Lacio, por lo que los etruscos

ejercieron el control sobre los puntos estratégicos más importantes, tales como Túsculo, Palestrina o Roma que, merced a su contacto con los etruscos, se convirtieron de simples aldeas en incipientes ciudades. Hacia el norte, los etruscos dominaron la llanura del río Po hasta la costa adriática, donde fundaron otras ciudades, entre las que destacaron Mantua, Plasencia, Módena, Rávena, Felsina (Bolonia) y Spina.

Pero la primera mitad del siglo V trajo consigo el inicio de la decadencia etrusca: las ciudades griegas del sur de Italia y Sicilia, bajo la hegemonía de Siracusa, vencieron a Cartago, el gran aliado etrusco, en Himera (480 a.C.) y, poco después, en 474 a.C., contra los etruscos en aguas de Cumas, lo que significó el final de la influencia etrusca en el sur de Italia. En el Lacio, las ciudades latinas con Roma a la cabeza, se independizaron; en la Campania, la debilidad etrusca fue aprovechada por los pueblos del interior, oscos y samnitas, quienes se apoderaron de la llanura. A comienzos del siglo IV fueron las invasiones de los galos lo que acabó con la influencia de los etruscos en el valle del Po y la costa adriática. Por esta época, ya habían comenzado los conflictos con la vecina Roma, que fue anexionando una tras otra a las ciudades etruscas. Cien años después, toda Etruria había perdido su independencia y, ya a inicios del siglo I a.C., Roma anexionó todo el territorio etrusco, que fue perdiendo progresivamente su identidad cultural, incluso su lengua, suplantada por el latín en un par de generaciones.

Atendiendo a su evolución histórica y sus principales hitos, el arte etrusco suele dividirse en varias etapas; esta división cronológica está apoyada en la evolución del arte griego, presente en Italia desde los inicios del comercio marítimo, allá por el siglo IX y la subsiguiente colonización del sur de la península, desde la primera mitad del siglo VIII a.C. De esta forma, se distinguen las siguientes etapas:

- Periodo Villanoviano (900-750 a.C.), caracterizado por una población eminentemente rural, que practicaba la incineración y con una característica cerámica oscura, además de unos ajuares bastante escasos pero de gran originalidad.
- Periodo "orientalizante" (750-630 a.C.), término que refleja el estado de contacto con las culturas del Mediterráneo oriental, especialmente con fenicios y griegos, quienes influyen en la evolución del arte etrusco con sus productos de exportación.
- Periodo arcaico (630-480 a.C.), que corresponde con lo que se considera el momento de apogeo de la cultura etrusca y coincide con unas marcadas influencias del arcaísmo griego, presente en el arte de unas clases aristocráticas de gran fuerza económica y que regían unas populosas ciudades.
- Periodo clásico (480-300 a.C.), donde se aprecia la llegada de los modelos clásicos venidos de Grecia, a pesar del inicio de la crisis debida a

sucesivas derrotas militares y políticas, entre las que desde el siglo IV es especialmente destacable una competencia cada vez mayor con la emergente cultura de Roma.

– Periodo helenístico-romano (300-100 a.C.), denominación que resume una fase final en que está presente la creación artística de la Grecia helenística en un marco de conquistas por parte de Roma, que se apodera progresivamente de toda Etruria, sustituyendo a ésta como cultura predominante de Italia primero y del Mediterráneo después y convirtiéndose, en muchos aspectos, en la heredera del mundo etrusco.

Antecedentes: el arte villanoviano (900-750 a.C.)

El hallazgo casual, en 1853, de la necrópolis de Camposanto en Villanova, cerca de Bolonia, permitió a G. Gozzadini la excavación de casi dos centenares de tumbas de pozo correspondientes a una cultura hasta entonces desconocida, con sus ajuares intactos y que se caracterizaban por ser tumbas de incineración en las que los restos óseos se encerraban en unas típicas urnas bicónicas y se depositaban en el fondo de un simple pozo excavado en el terreno, generalmente protegido por algunos bloques de toba o dentro de cistas o cajas formadas por placas regulares de piedra. A las urnas cinerarias le acompaña un ajuar funerario formado por armas y objetos varios, especialmente elementos de adorno personal tales como fíbulas de distintos tipos, alfileres y navajas de afeitar, todo ello fabricado en bronce, además de cuentas de collar y recipientes pequeños de cerámica. Los sucesivos hallazgos de tumbas similares en las regiones de Emilia (Villanova, Certosa, Marzabotto), de la Romaña (Verruchio) o en Etruria (Vetulonia, Volterra, Tarquinia y otros) permitieron definir a esta etapa de la primera Edad de Hierro, que recibió el nombre de "cultura villanoviana" por el primer lugar de hallazgo, aunque en la actualidad este nombre sirve para clasificar restos similares en las Marcas (Fermo) o en Campania (Capua) y el Salernitano (Capodifiume, Pontecagnano o Sala Consilina entre otros lugares). Las urnas cinerarias, fabricadas en una cerámica oscura denominada *impasto* (hecha a mano con barro poco depurado y cocida a temperaturas no muy elevadas, de un característico color negro mate), poseen en su mayor parte una típica forma "bicónica", esto es, formadas por dos troncos de cono unidos en su diámetro mayor, con una o dos asas, decoradas con incisiones o motivos geométricos impresos y generalmente cubiertas con un cuenco a modo de tapadera. Estos recipientes funerarios son muy similares entre sí en las diferentes regiones citadas y muestran un ajuar similar, de lo que se deduce una cierta unidad cultural ya desde sus inicios, hacia el 900 a.C., así como sus conexiones con la cerámica de la etapa anterior, denominada *protovillanoviana* y que sirve para identificar la cultura de transición entre la Edad de Bronce y la de Hierro en la mitad septentrional de Italia, datada en el siglo X a.C.

La mayoría de los hallazgos pertenecen a necrópolis reducidas, muy dispersas en el territorio itálico del centro y norte de la península, y parecen corresponder a núcleos de hábitat, de pequeño tamaño también y muy repartidos, tal como se ha podido documentar en lugares como Veyes, Tarquinia o Vulci, donde se desarrollarán sendas grandes ciudades etruscas. Por entonces, estos núcleos de hábitat preurbano, de apenas unos centenares de individuos agrupados por lazos familiares, están formados por algunas viviendas edificadas sobre altozanos que controlan el territorio circundante, situados a algunos kilómetros de las costas marinas y lacustres o de los principales ríos. Las casas son de planta ovalada o rectangular con las esquinas redondeadas, construidas en madera y barro y cubiertas con techumbre vegetal a dos aguas que se apoyan sobre postes en el interior y, en ocasiones, en otros dispuestos a la entrada, dando lugar a unos porches columnados, tal como se aprecia en algunas urnas cinerarias del sur de Etruria y el Lacio septentrional, en las que la forma bicónica se transforma en una especie de maqueta en la que aparecen reflejados todos estos detalles constructivos de las casas, como es el caso de la viga central o los porches con postes de madera trabajada; a veces, la estructura del tejado por encima de la entrada deja un hueco intermedio que forma el frontón por donde entra la luz y sale el humo del hogar (Fig. 2).

Figura 2. Urna cineraria de impasto, procedente de Tarquinia, siglo IX a.C. Museo Nazionale Tarquiniese.

Hacia mediados del siglo VIII a.C., coincidiendo con una creciente llegada de comerciantes orientales (fenicios y griegos), se aprecia un desarrollo paulatino en los ajuares villanovianos (de hecho, hacia 750 a.C. se suele fijar el paso de la fase Villanoviano II a la fase III, llamada también "etrusco-orientalizante"), que muestran claramente el impacto de esta influencia externa, especialmente en el nacimiento del fenómeno urbano, pues es en la segunda mitad del siglo VIII cuando se da el inicio del agrupamiento del hábitat en aldeas cada vez más grandes y populosas que en el tránsito hacia el siglo siguiente darán lugar a las primeras ciudades. Algunas de estas urnas bicónicas depositadas en las tumbas dejan de ser de cerámica para hacerse de metal (chapas de bronce martilleadas y unidas entre sí mediante remaches, decoradas con técnicas de repujado y estampado con punzones), lo que muestra a las claras un claro proceso de enriquecimiento entre las clases dominantes de estas primeras aldeas que, a principios del siglo VIII a.C., cuentan ya con una estructura social presidida por una jefatura de tipo principesco.

Esta acumulación de riqueza y poder por parte de unos pocos individuos se ve perfectamente en sus tumbas, en las cuales además de contar con obje-

Figura 3. Fragmento de trípode de Poggio la Guardia, Vetulonia; bronce, fines del siglo VIII-inicios del siglo VII. Museo Nazionale Archeologico. Florencia.

tos más ostentosos tales como verdaderos cascos de bronce, con sus típicas crestas, armas cada vez más elaboradas o las fíbulas progresivamente más complejas y valiosas, muestran una llamativa unidad formal en el trabajo metalúrgico dentro del llamado estilo itálico geométrico (Fig. 3). Junto a estos objetos de clara raigambre en el periodo protovillanoviano, las tumbas más ricas del siglo VIII a.C. cuentan con piezas excepcionales procedentes del intercambio con los comerciantes orientales que visitan las costas de Italia en busca de sus riquezas minerales: de este modo se documentan las primeras cerámicas griegas de estilo geométrico junto a huevos de avestruz decorados, piezas de marfil o de orfebrería.

EL ARTE ETRUSCO (750-100 A.C.)

José Jacobo Storch de Gracia y Asensio

Esquema de contenidos

Introducción
1. Arquitectura: caracteres generales y función.
   1.2. Las obras públicas etruscas: urbanismo.
   1.3. Arquitectura religiosa: el templo.
   1.4. Arquitectura doméstica y palaciega.
   1.5. Las tumbas etruscas.
2. Escultura y relieve.
   2.1. Los inicios de la escultura.
   2.2. Arcaísmo y clasicismo.
3. La pintura mural.
4. Cerámica y orfebrería.

Introducción

La etapa conocida como Villanoviano III o etrusco-orientalizante (750-630 a.C.) constituye el periodo de formación del arte etrusco y desde sus inicios cuenta con ese carácter dual en los elementos artísticos que lo definen: junto a los objetos de tradición itálica aparecen otros de origen externo, verdaderos símbolos del estatus aristocrático de sus poseedores y que son rápidamente adoptados por los habitantes de Etruria. A veces, se trata de simples copias con materiales y técnicas autóctonas en versiones más asequibles para aquellos que buscan emular a los ricos propietarios de obras de arte foráneas; en otras ocasiones, los artesanos itálicos consiguen elaborar una 'digestión' de las novedades estéticas recién llegadas y, gracias a ello, fabrican obras de

arte con inspiración exterior y carácter propio. Este proceso, que se multiplicará con el paso del tiempo, permite explicar fácilmente cómo tanto la versión de Heródoto como aquella que sostuvo Dionisio de Halicarnaso tienen su base histórica: la diferencia está básicamente en el punto de vista del comitente y su grado de riqueza, que le permitiría adquirir esos bienes de prestigio procedentes del comercio internacional. Es decir, aquellos individuos pertenecientes a las clases sociales dominantes, acostumbrados a consumir objetos de lujo importados, acabarán por adquirir rasgos culturales de aquellos lugares de donde proceden sus apreciadas posesiones, fenicios y griegos en época orientalizante y claramente griegos en época arcaica y clásica (que es lo que veía y señalaba Heródoto), mientras que Dionisio prefería fijarse más en aquellas producciones artísticas propias de Italia, aquellas que respondían a los criterios artísticos tradicionales, tanto en materiales y técnicas como en su lenguaje formal. Por supuesto, entre ambas posiciones se pueden encontrar casi tantas soluciones intermedias como focos artísticos se dan en una Etruria muy variada, tanto regionalmente como en la intensidad de sus contactos con el mundo que le rodeaba así como por los diversos hechos históricos que jalonan su trayectoria. Así, a fines del siglo VIII y todo el siglo VII se asiste a una masiva llegada de temas y motivos artísticos procedentes del Mediterráneo oriental, con sus correspondientes técnicas, que son rápidamente asimiladas por los artesanos itálicos, dando lugar a una cultura original, quizá la más potente de la Península Itálica hasta fines del milenio, cuando ya toda la región llevaba varios siglos dominada por Roma.

1. Arquitectura: caracteres generales y función

Los etruscos fueron recordados por sus contemporáneos como "constructores de ciudades", pues la forma de vida urbana fue la elegida por ellos, siguiendo el modelo de la *polis* griega, de modo que la historia de los etruscos es la historia de cada una de sus ciudades. De hecho, el nombre que los etruscos se daban a sí mismos, *rasenna*, literalmente expresa el origen de los mismos, pues significa 'perteneciente a una ciudad'. La forma política superior, la famosa *dodecápolis* que nombran los autores antiguos, corresponde más a una alianza de tipo religioso que a una verdadera liga; además, hay muchas más de las doce que literalmente recoge ese nombre: casi seguro, entre ellas estarían Caere, Veyes, Tarquinia, Vulci, Ruselas, Vetulonia, Chiusi, Volsinios, Perugia, Cortona, Volterra y Arezzo, aunque otras de importancia podrían ser candidatas a formar parte de esta lista, tales como Populonia, Fiésole, Falerios o Blera. En la Etruria Padana (o de la llanura del Po) también existía una federación similar que agrupaba otras tantas ciudades, igual que en la zona de Campania colonizada por los etruscos y todo parece indicar que se trata de la versión itálica de un modelo griego, el de las doce ciudades de la Liga Jónica.

De la arquitectura en la etapa *Villanoviano I* solo se conocen las huellas dejadas por sus elementos en el terreno: apenas manchas de diferente coloración en el terreno que revelan las zanjas de cimentación o los agujeros donde se clavaban los postes que sujetaban la techumbre, formada por una cubierta vegetal. Es un panorama prácticamente idéntico al que observamos en el geométrico griego, por entonces un mundo similar en cuanto a las técnicas arquitectónicas. Esta tradición, sin embargo, se mantendrá en una arquitectura que hizo de la madera y el barro sus materiales básicos, tanto en forma de adobes o muros de barro entrelazados con postes y ramas como en forma de ladrillos y placas de terracota decoradas con relieves, además de algunas esculturas concebidas como adornos para los edificios. La piedra quedaba reservada para los muros que protegían las ciudades, los zócalos de las casas más monumentales o para los podios de los templos.

1.2. *Las obras públicas etruscas: urbanismo*

En cuanto al urbanismo en la Italia de la Edad de Hierro, la población empieza a vivir en protociudades a partir del Villanoviano II, en un proceso de *sinecismo* o agrupación de aldeas pequeñas en otras mayores que eligen para su ubicación lugares señalados, dominantes de un entorno agrícola y de producción minera, así como de las vías de comunicación que permitían su temprano desarrollo comercial con otras comunidades. Este fenómeno fue tan intenso que permite entender el nombre en plural de casi todas las ciudades etruscas debido al origen múltiple de las aldeas que dieron lugar a las mismas: así se expresaba, en latín, Rusellae, Veii, Volsinii, Falerii, Tarquinii o Faesulae, entre otras. Los lugares seleccionados para las primeras ciudades etruscas están tan bien elegidos que buscar sus restos se convierte en una empresa harto difícil, pues en los mismos sitios se fueron superponiendo las construcciones correspondientes a las culturas posteriores: romanas, medievales y modernas, muchas de las cuales, con sus añadidos contemporáneos, apenas dejan sitio hoy día para una exploración arqueológica que permita el estudio y caracterización de sus primeros momentos salvo en algún que otro solar, lo que nos deja unos restos muy escasos para poder definirlos.

Sin embargo, podemos acercarnos al proceso de formación de una ciudad etrusca gracias un ejemplo bien conocido, como es el caso de Marzabotto o a las referencias literarias romanas acerca de la tradición etrusca y el ritual seguido para una fundación urbana. Según recogen los *Libri Rituales* romanos, inspirados en sus equivalentes etruscos, éstos contaban con todo tipo de prescripciones religiosas para la creación de una ciudad, la disposición de sus calles o la orientación de sus templos, aras y casas. El ritual de fundación se iniciaba con la labor del augur que, con la ayuda de un arado tirado por un par de bóvidos, marcaba el contorno de la ciudad: el arado abría el *sulcus primigenius*

vertiendo la tierra hacia el interior, delimitando el *pomerium* o área sacra urbana; de este modo, se iniciaba lo que iban a ser la fosa defensiva exterior y el talud que se convertiría en sus murallas (restos de estos taludes iniciales, fechados a finales del siglo VIII a.C., se han reconocido en las bases de las futuras ciudades de Veyes, Tarquinia y Vulci). El trazado del arado se interrumpía en cuatro puntos orientados, correspondientes a las cuatro puertas de la ciudad, unidas entre sí por dos calles principales que se cortaban en ángulo recto. Así surgía una planta organizada, con calles rectas que formaban manzanas de casas regulares y unas características que podemos reconocer en las ciudades romanas de nueva fundación, herederas de la tradición etrusca. Las excavaciones arqueológicas de Marzabotto, una ciudad fundada hacia el año 500 a.C. en la vertiente oriental de los Apeninos, han permitido recuperar una planta bastante completa de la misma salvo en aquellas partes en que la erosión del río Reno ha hecho desaparecer la trama urbana. En ella se puede apreciar una calle principal de N a S y otras tres perpendiculares, todas ellas de hasta 15 m. de ancho. Allí, las manzanas de casas son de trazado y dimensiones parecidas,

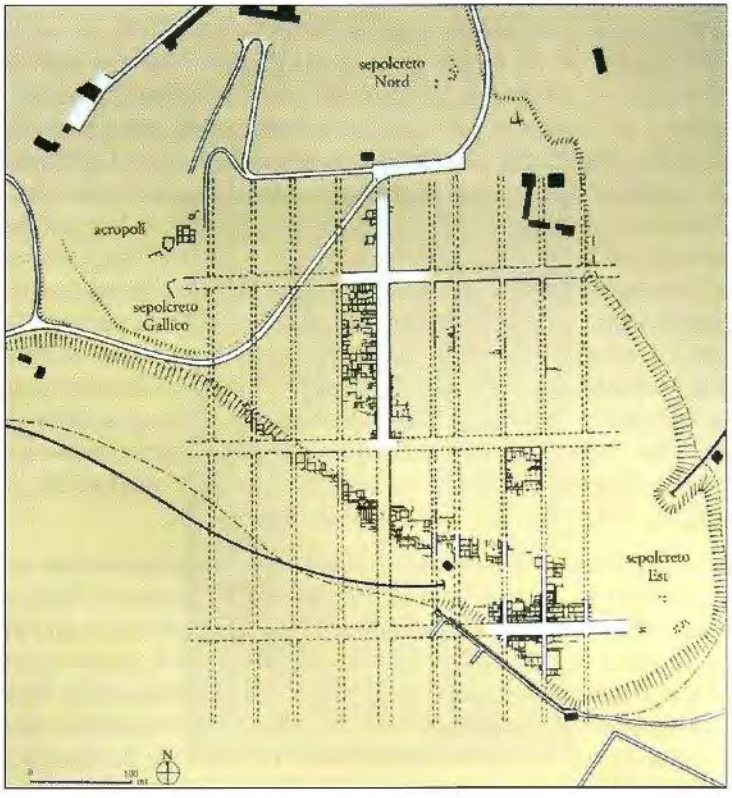


Figura 1. Marzabotto, planta general, hacia 500 a.C.

dispuestas en parcelas de 145x35 metros, compartidas por 5 o 6 viviendas adosadas y perfectamente visibles gracias a los zócalos de sus muros y las canalizaciones de drenaje, todos ellos hechos en piedra unida con barro (Fig. 1). También se conserva gran cantidad de tejas y otros elementos de cubierta, hechos de terracota, con dimensiones y formas estandarizadas.

En cuanto a los espacios públicos de reunión, hasta tiempos recientes apenas se contaba con documentación que permitiese hablar de ellos; de hecho, no se conocían otras plazas que las presentes ante los templos, espacios destinados a las actividades de los augures, pero nada parecido al ágora griega o al foro de las ciudades romanas. Ello hacía pensar en su inexistencia, de acuerdo con el espíritu aristocrático de las ciudades-Estado etruscas, pero recientemente se ha identificado en Caere una estructura ovalada de al menos 35 m. de diámetro, lo que hace suponer su uso para reuniones. Las obras públicas que sí han dejado huellas en distintas ciudades son amplias calles (en Spina, situada en la costa adriática junto a la desembocadura del Po, se han documentado canales navegables en disposición regular, anticipando el modelo veneciano ya a fines del siglo VI a.C.), murallas (destacan las de Vetulonia, Volterra o Perugia, estas dos últimas, con sus arcos de entrada, aunque de época del dominio romano), vías de comunicación entre ciudades, cisternas y canalizaciones hidráulicas, tanto para almacenar el agua como para su drenaje. Este último tipo de obra fue también ejecutado a gran escala en los campos, especialmente de las tierras costeras, gracias a las cuales los etruscos consiguieron una gran cantidad de terreno cultivable y una imperecedera fama como ingenieros y constructores hasta el punto de ser admirados por sus sucesores romanos.

1.3. *Arquitectura religiosa: el templo*

Tito Livio consideraba al pueblo etrusco como el más religioso de los que se tenía noticia en su tiempo y las representaciones figurativas en relieves, estatuas, pinturas, vasos y espejos decorados apuntan claramente en esa dirección, a lo que se suman los abundantes exvotos depositados en los santuarios y lo que las fuentes antiguas nos narran, incluidos los textos etruscos. Todo ello permite ver el papel esencial que el ritual tenía entre ellos: las ceremonias tenían que ser ejecutadas por profesionales, los *netsvis* o augures, especialistas en la *auspicina* o contemplación del comportamiento animal, *aruspicina* o examen de las vísceras de los animales sacrificados y *fulguratoria* o análisis de los fenómenos meteorológicos, todo ello para deducir la voluntad de un numeroso plantel de dioses etruscos que, en general, trasponen las divinidades griegas junto a otras puramente itálicas. Sus rituales estaban absolutamente reglados con un complejo código de gestos y acciones; un error o un fallo en la liturgia obligaban a la repetición de todo el proceso desde el principio. La organización de la ciudad por parte del augur incluía, como no podía ser de otro modo, la

planificación del espacio sagrado: el lugar central de la ciudad (los romanos lo llamarían *umbilicus urbi* o *auguraculum*) era ocupado por un pozo sagrado que conectaba el mundo terrestre con el inferior y se relacionaba ritualmente con la plataforma de los templos. Este espacio de carácter sacro, el *templum* propiamente dicho, se delimitaba con muros o mediante cipos inscritos y en su interior se elevaba el ara de los sacrificios y el edificio que servía de residencia de los dioses, representados con estatuas de culto (Fig. 2).

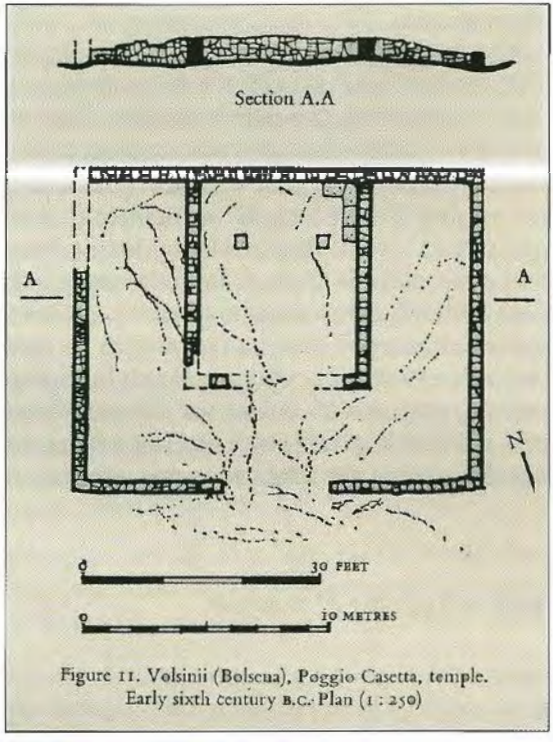


Figure 11. Volsinii (Bolsena), Poggio Casetta, temple. Early sixth century B.C. Plan (1 : 250)

Figura 2. Planta del templo de Poggio Casetta, Volsinii-Orvieto, inicios del siglo VI a.C.

En los primeros tiempos, estos edificios sagrados apenas se diferenciaban de las viviendas más que en su ubicación preferente, dentro de un recinto exclusivo. Con el paso del tiempo, su forma de cabaña de troncos y barro fue transformándose en una obra de la que conocemos bien su planta, ya que el zócalo se hacía de piedra unida con barro, pero no tanto su alzado, ya que la construcción continuaba con una estructura de carpintería que abrigaba paredes de adobe y sostenía cubiertas con tejas. La edificación era de apariencia modesta hasta los inicios de la época arcaica, a fines del siglo VII a.C., momento en

que el fenómeno del urbanismo se generaliza en toda Etruria y los templos se monumentalizan. Gracias a las descripciones de Vitrubio, quien en su *De Architectura* dedica uno de sus libros al templo itálico, sabemos que éste tiene una planta casi cuadrada (seis unidades de largo por cinco de ancho, como regla general), elevada sobre un sólido podio de piedras al que se accede por una escalinata frontal. El edificio contaba con su mitad anterior en forma de porche de columnas; éstas cuentan con los elementos al uso: basa de piedra, fuste liso y capitel de tipo dórico, todo de madera, es decir, lo que conocemos como 'orden tuscánico', materializado posteriormente en piedra como 'orden toscano'. La mitad posterior de la casa divina se construía con paredes de adobe y madera, con muros cerrados en los lados y en el testero; su espacio interno solía dividirse en un hueco central, la *cella*, algo más ancho y dos laterales o *alae*, dedicados por lo general a los tres dioses principales del panteón, *Tinia* (el Zeus de los griegos, asimilado como Júpiter por los romanos), *Uni* (Hera/Juno) y *Menrva* (Atenea/Minerva). Otros templos, sin embargo, cuentan con una única cella y un aspecto claramente tomado de los modelos griegos, tal como se deduce de los múltiples modelos en miniatura depositados como exvotos en los santuarios.

En el exterior del edificio, desde época arcaica, el entablamento solía contar con placas de terracota adornadas con relieves y sujetas mediante clavos a los maderos de las vigas, tanto en los laterales como en el frente de las mismas, especialmente en el caso del *columen* o viga principal sobre la que se

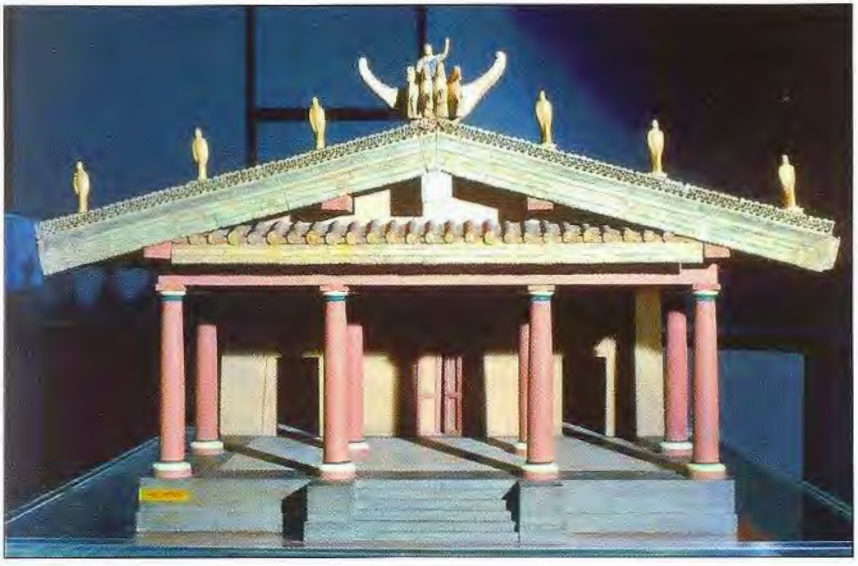


Figura 3. Maqueta del templo de Minerva, Portonaccio de Veyes, fines del siglo VI a.C. Università de La Sapienza, Roma.

apoyan los dos faldones del techo del templo. La cubierta de tejas finalizaba en antefijas figurativas a todo lo largo del edificio y se coronaba en ocasiones con acróteras y estatuas en la cúspide del tejado a dos aguas, como es el caso del templo mejor conocido, el Portonaccio de Veyes, construido a fines del siglo VI a.C. (Fig. 3).

El frontón del templo, hueco en época arcaica, acaba siendo decorado al modo griego con relieves y estatuas, como lo muestran los citados modelos a escala reducida de los exvotos, y los restos conservados de algunos de ellos con el relato del mito griego de 'Los Siete contra Tebas', tales son los casos del altorrelieve del Templo A de Pyrgi, el puerto de Caere, terracota de mediados del siglo V a.C. del Museo de Villa Giulia en Roma o el caso del tardío frontón de Talamon, del siglo II a.C., conservado en el Museo de Orbetello.

1.4. *Arquitectura doméstica y palaciega*

La forma y los materiales de la casa de los primeros tiempos se mantuvieron prácticamente sin alteración durante varios siglos, permaneciendo en el caso de las viviendas rurales. Al margen de algún que otro registro arqueológico de casas excavadas, la principal documentación que poseemos sobre la vivienda etrusca procede del mundo funerario, pues no en vano la tumba no es más que la casa para el difunto en la otra vida. Las urnas cinerarias villano-

Figura 4. Urna en forma de cabaña, Vulci, siglo VIII a.C.
Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Roma.

vianas, especialmente en la zona sur de Etruria, reflejaban perfectamente las formas y materiales de las cabañas contemporáneas, con sus plantas redondas u ovaladas, porches apoyados en un par de postes y cubiertas de ramaje en las que en ocasiones se muestra al exterior su estructura: una viga longitudinal o *columen* soporta la serie de vigas transversales que forman las vertientes del tejado (Fig. 4).

Un buen ejemplo de este tipo de construcción lo constituyen las casas ovaladas del yacimiento de San Giovenale, cerca de Viterbo: una serie de canales excavados en la roca corresponden a las zanjas de cimentación y varios agujeros son los asientos de los postes. En estos canales descansaron las paredes exteriores de las chozas hechas de ramas y barro y cubiertos de arcilla. Otros ejemplos similares se han hallado en Tarquinia, Luni o Veyes, pero el más conocido es el caso de Roma, pues la llamada 'cabaña de Rómulo' en el Palatino corresponde exactamente a esta forma de construcción. Las cabañas ovales, de unos 10x5 m., desaparecen entre 700 y 675 a.C., siendo sustituidos por estructuras de forma rectangular, aunque aún son cabañas construidas con paredes formadas por estructuras de ramas o cañizo y adobes con el techo de paja.

Con la formación de las ciudades etruscas, a lo largo del siglo VII a.C. se documenta la evolución de la vivienda hacia plantas rectangulares, con un número creciente de habitaciones dispuestas una detrás de otra; también se generaliza la incorporación de técnicas de albañilería: zócalos de piedra más o menos trabajada, muros de tapial reforzado con cañas y ramas entrelazadas en su interior y estructuras complejas de carpintería, además del uso sistemático de tejas de barro cocido. Las formas de las viviendas son variadas, según la región y los materiales disponibles, aunque el modelo más generalizado, para las edificaciones más ricas, acabó generando el tipo llamado de 'casa itálica', en el que un vestíbulo daba acceso a una zona central, con varias habitaciones en torno a un patinillo a cielo abierto llamado *atrio* (palabra que, por cierto, tiene un origen etrusco), cuyo tejado está inclinado hacia el interior (el posterior *compluvium* romano), lo que permite el almacenamiento de las aguas pluviales en una cisterna excavada debajo del suelo. Al fondo de la casa, detrás de varias habitaciones dispuestas en línea, otro patio trasero (el *hortus*, futuro jardín de la casa itálica) completa la dotación arquitectónica.

En el mismo siglo VII se produjo también una variante monumental de la arquitectura doméstica, el *palacio principesco*, del que entre sus escasos ejemplos el mejor conocido está en la colina de Poggio Civitate en Murlo, cerca de Siena. Se trata de una gran estructura cuadrangular de unos 60 m. de lado, donde un gran patio organiza 18 habitaciones a su alrededor y con al menos un lado porticado y una especie de capilla en otro. En estas grandes residencias rurales se combina el uso doméstico con los talleres y almacenes, además de servir de escenario para los banquetes nobiliarios, perfectamente reflejados en los relieves de terracota que decoraban la parte alta de los muros, bajo los aleros. En estas placas, realizadas con moldes estampados, se narran los ceremo-

niales del palacio en escenas de desfiles, banquetes, carreras de caballos y asambleas de notables o de dioses. El tejado estaba coronado con acróteras de terracota en forma de estatuas, donde alternan figuras humanas sedentes con esfinges aladas, felinos, caballos, toros y carneros. Todo el conjunto fue cuidadosamente desmontado hacia el año 525 a.C. y enterrado en una ceremonia ritual que indica la importancia de este centro, situado en una vía que conecta las poblaciones de Vetulonia y Ruselas con el valle de Chiana, en la Etruria interior septentrional (Fig. 5).

Figura 5. Reconstrucción de la casa-palacio de Poggio Civitate, Murlo, siglo VI a.C.

1.5. *Las tumbas etruscas*

El mundo funerario etrusco, como queda dicho, es el mejor exponente de la arquitectura doméstica y su evolución muestra claramente los avances de ésta: desde la cabaña hasta la *casa itálica*, contamos con todo tipo de formas y variantes, presentes en las grandes necrópolis situadas al exterior de las ciudades. La antigua tumba de pozo villanoviana, con su urna cineraria bicónica encerrada entre varias lajas de piedra, se transforma en una cámara de dimensiones reducidas que sirve para guardar los restos del difunto en una recipiente que adquiere la forma de una casa, apreciable con más o menos detalles,

desde una caja rectangular con una tapa a dos aguas hasta los que cuentan con todo tipo de elementos como vigas, antefijas y acróteras (Fig. 6). Las urnas cinerarias, más abundantes en la Etruria del Norte y del interior, en la zona meridional van dando paso a los sarcófagos, a medida en que la inhumación gana terreno a la incineración. Las necrópolis meridionales, sobre todo de Tarquinia o de Caere, desarrollan tumbas cada vez más grandes excavadas en la roca y sepultadas bajo túmulos que pueden llegar a los 50 m. de diámetro. En el interior de estas casas de los muertos, accesible a través de un *dromos* o pasillo generalmente escalonado para ganar la suficiente profundidad, se excavan series de habitaciones que copian las casas de los vivos y la riqueza tipológica de las tumbas etruscas expone la riqueza formal de la arquitectura doméstica. El equivalente funerario de la casa-cabaña se puede apreciar en la *Tomba a capanna* de Caere (*Ceisra* en etrusco, actual Cerveteri), que en esa misma época revela una disposición axial, con habitaciones sucesivas a las que se accede a través de un *dromos*, esquema que se atribuye a influencias llegadas de Asia Menor. Pero lo más interesante quizá sean los detalles arquitectónicos simulados en su interior; al ser una tumba totalmente excavada en una roca volcánica de relativa dureza, los constructores no sólo le dieron la forma de cabaña que le da nombre, sino que también imitaron los materiales cons-

Figura 6. Urna en forma de casa, necrópolis de Monte Abatone, Caere, mediados del siglo VII a.C. Museo Nazionale Archeologico Cerite Claudia Ruspoli, Cerveteri.

tructivos: se resalta el *columen* y se indica el lugar donde estarían los postes que lo soportaban o las traviesas del tejado, además del ramaje que forma la cubierta (Fig. 7). El banco corrido a lo largo de las paredes de la cámara principal, en la tumba sirve para depositar los cadáveres y abre el camino de la representación del mobiliario doméstico, tan abundante a partir de ahora en las tumbas caeretanas.

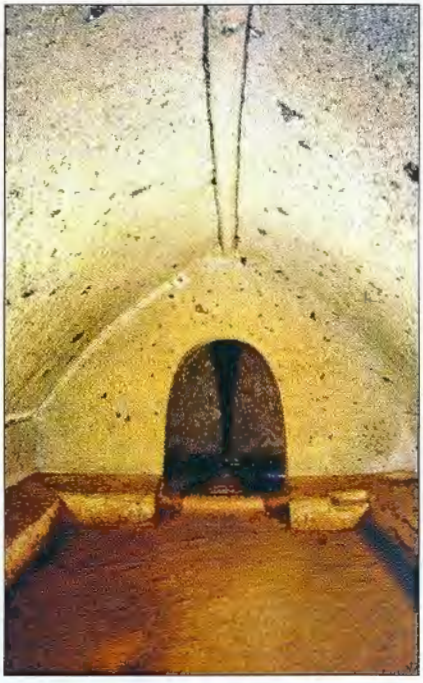


Figura 7. 'Tomba a capanna', Túmulo II
de la necrópolis de la Banditaccia, Caere, 700-680 a.C.

El camino hacia la casa itálica desde la Tumba de la Cabaña de Caere cuenta con un hito de interés en la Tumba Regolini-Galassi, en la necrópolis del Sorbo, también de Caere, que recibió el nombre de sus descubridores en 1836. Se trata de un gran túmulo de planta circular, con su parte inferior excavada en una roca fácil de trabajar; en su zócalo se excavó una tumba formada por un pasillo largo con dos habitaciones a los lados. Sin embargo, al no alcanzar la profundidad necesaria, la obra hubo que completarla con bloques pétreos perfectamente ajustados formando una falsa bóveda de perfil ojival, hecho por aproximación de hiladas, en cuyo interior se recuperó un riquísimo ajuar perteneciente a una dama aristocrática del periodo orientalizante.

En la Etruria septentrional, la cámara funeraria adquiere otras formas, si bien casi siempre están cubiertas por un túmulo más o menos voluminoso. En la necrópolis de Populonia, por ejemplo, los túmulos de tamaño mediano (de seis a diez metros de diámetro) ocultan en su interior una cámara de planta cuadrada formada por la acumulación de lajas de piedra en seco; la transición de la planta cuadrada a la cubierta en falsa cúpula por aproximación de hiladas produce las que se podrían considerar las pechinas más antiguas conocidas en Europa (Fig. 8). En la misma región, un tipo de tumba monumental combina las dos últimas formas descritas, la cámara de planta circular de unos 9-10 m. de diámetro, realizada con la técnica de aproximación de hiladas y un soporte central para evitar su hundimiento, y la tumba de corredor con dos habitaciones a los lados de un pasillo largo; todo ello está cubierto por un enorme túmulo que en el caso de la *Tomba della Montagnola* –T. del Montículo– en Quinto Fiorentino, llegó a tener 60 m. de diámetro y estaba delimitado por un tambor de piedras verticales hincadas (Fig. 9). Del mismo modelo de tumba en *tholos* y de datación paralela, en torno al 630 a.C., la tumba de Casal Marittimo se ha reconstruido actualmente en el jardín del Museo Arqueológico de Florencia y se conocen otros ejemplos más, como los de Bibbona, Casaglia o Castellina in Chianti, todos ellos correspondientes a aristócratas rurales de los últimos momentos del periodo orientalizante.

Figura 8. Tumba de cámara con pechinas, mediados del siglo VII a.C. Museo Nazionale Archeologico, Florencia.

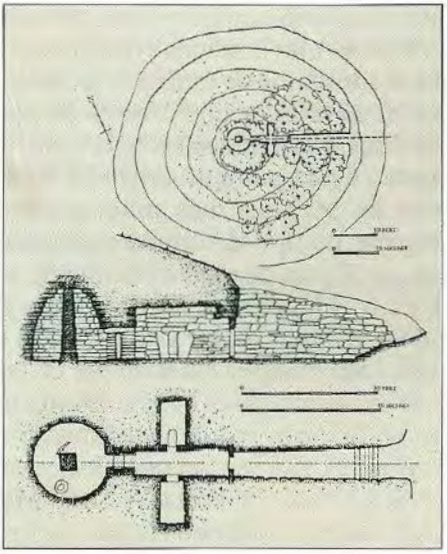


Figura 9. a) Plano y sección de la 'tomba della Montagnola', Quinto Fiorentino, fines del siglo VII a.C.

Figura 9. b) Vista de la cámara funeraria.

Otra forma de construcción funeraria que remite a modelos de casas es el que se ha recuperado en la necrópolis de Crocifisso del Tufo, en Orvieto, la etrusca *Velzna*. Allí, en el siglo VI se desarrolló la *tomba a dado*, es decir, una edificación cúbica con una cámara rectangular en el interior, construidas con sillares regulares de toba y dispuestas ordenadamente, formando un auténtico barrio de tumbas adosadas iguales entre sí, con los nombres de los difuntos grabados en el dintel, la cubierta plana y coronada con un cipo funerario, en ocasiones cubiertos de un fino bajorrelieve (Fig. 10).

En la Etruria del interior, en la región del Viterbese, localidades como Norchia o Castell d'Asso, desde inicios del siglo IV a.C. cuentan con tumbas en los que las cámaras se adentran en el suelo rocoso y las fachadas se excavan en las paredes de los acantilados con todo detalle, pues reproducen desde puertas y ventanas hasta las tejas de la cubierta cuando no cuentan con una azotea.

Pero la forma más extendida en el tiempo –desde los inicios del arcaísmo hasta la época de la conquista romana– y en el espacio –pues ocupa buena parte de toda Etruria–, es la tumba de varias habitaciones dispuestas en torno a una estancia central que hace las veces de atrio. Se trata de la reproducción de la citada 'casa itálica', a veces a escala real, tanto en la disposición de sus salas como en los detalles arquitectónicos simulados en sus paredes, petrificando la casa de los vivos para la residencia eterna de los difuntos. Este modelo se encuentra plenamente desarrollado desde inicios del siglo VI, como prue-

Figura 10. Tumbas 'a dado' en la necrópolis de Crocefisso del Tufo, Orvieto, siglo VI a.C.

ba la *Tomba dei Capitelli* –T. de los Capiteles– en Caere, donde la habitación central cuenta con dos columnas excavadas en la roca que simulan sostener una techumbre. Tanto los capiteles de volutas como todo el entramado del techo están fielmente representados con todo detalle (Fig. 11). La necesidad de dotar de perennidad al ajuar de las tumbas encontró una salida en la misma época, cuando dio comienzo la tradición de tallar en las paredes los elementos de mobiliario de la casa y no sólo los marcos de puertas y ventanas o el maderamen del techo; así se hizo en una de las tumbas más grandes de la necrópolis de la Banditaccia, la llamada *Tomba degli Scudi e Sedie* –T. de los Escudos y las Sillas–, debido a la presencia de estos elementos en relieve, labrados en la roca volcánica de Caere, fácil de trabajar. Además de los escudos y asientos, el mobiliario pétreo de la tumba incluye varios modelos de lechos o triclinios, dispuestos en todas las habitaciones para recibir los cuerpos de los difuntos de la familia propietaria del panteón, conjuntamente con las urnas cinerarias, pues desde varias generaciones atrás los etruscos meridionales alternaban el uso de ambos rituales de enterramiento. Esta costumbre adquirió su máximo exponente en la *Tomba dei Rilievi* –T. de los Relieves– de la misma necrópolis. Allí, los detalles minuciosos del mobiliario (los triclinios se complementan con sus correspondientes almohadones y ropa de cama) se completan con todo tipo de armas y enseres, tanto de banquete como domésticos, además de animales y aperos de labranza, que son tallados en la roca y después cubiertos de estuco y pintados, dando la sensación al visitante de penetrar en un bazar del siglo IV a.C., fecha en que se terminó y ocupó esta tumba (Fig. 12).

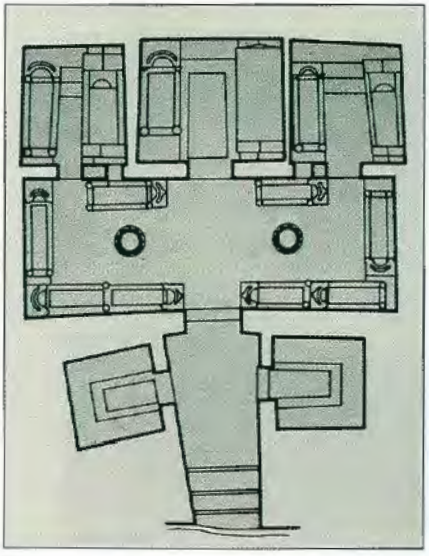


Figura 11. a) Planta de la 'Tomba dei capitelli', Caere, 600-550 a.C.

Figura 11. b) Interior de la cámara central.

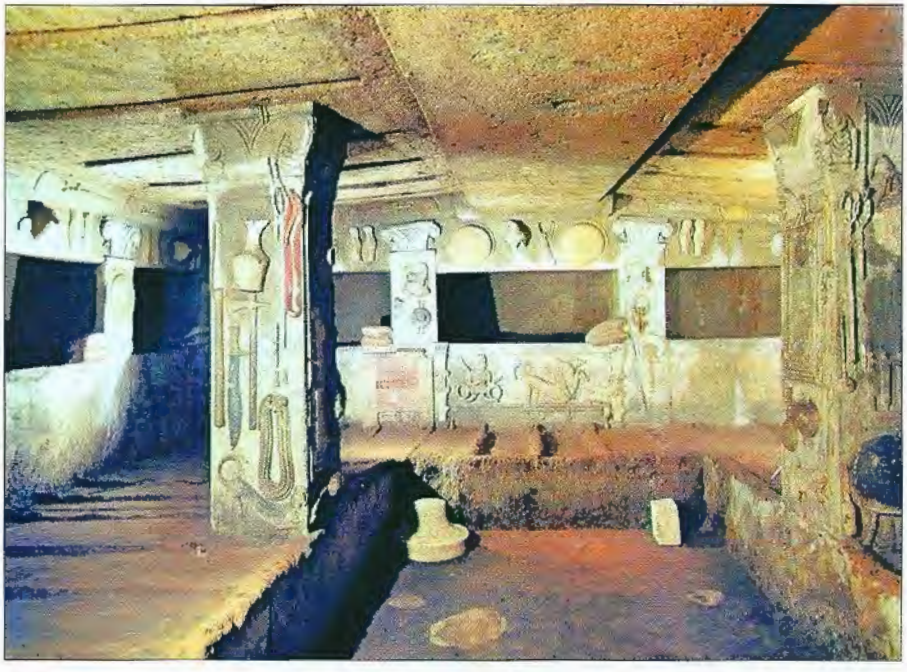


Figura 12. 'Tomba dei Rilievi', Caere, hacia 300 a.C.

La variedad regional de Etruria cuenta con otros ejemplos más en las formas de enterramiento, acordes con la riqueza o posición del difunto: desde cámaras diminutas abiertas en el frente de la roca y ocultas con puertas de piedra hasta simples nichos abiertos en los tambores de los túmulos o de las tumbas rupestres, como si se buscara la protección de los poderosos para el cadáver modesto allí enterrado. En otros casos, el monumento funerario consiste en un simple recordatorio hecho en piedra y encastrado en una base situada en los bordes del camino de la necrópolis: un cilindro o betilo para los hombres y una caja en forma de casa para las mujeres.

2. Escultura y relieve

2.1. *Los inicios de la escultura*

El clasicismo académico de origen germánico, de gran prestigio en el siglo XIX y principios del siglo XX, consideraba al 'arte etrusco' como una manifestación exaltada de la estética 'primitiva', de gran espontaneidad y lleno de fuerza expresiva, contraponiéndolo al modelo griego, definido especialmente como el resultado de un frío y calculado racionalismo. Siguiendo esta idea, las obras de arte etruscas no eran más que un fenómeno provincial del arte griego, realizadas a remolque de éste y con unos resultados inferiores, aunque no carentes de una gracia atribuida al 'genio itálico' que tanto gustaban defender en la Italia de entre las dos guerras mundiales. Un siglo después, los estudios sobre el arte antiguo del Mediterráneo han conseguido aquilatar estas opiniones, si bien en muchos casos se sigue discutiendo el verdadero carácter del arte etrusco, lo que hay de original en él y lo que es producto de la inspiración proporcionada por las obras y los artistas de Grecia.

Observando los objetos producidos por la Italia villanoviana se aprecia, en primer lugar, un predominio casi absoluto de obras realizadas en bronce. El cobre se obtenía con cierta abundancia en los montes de la Tolfa y en las *Colle Metallifere*, pero el estaño necesario para esta aleación era más escaso, si bien el contacto comercial con los fenicios permitió obtener el metal de procedencia atlántica que estos navegantes traían en sus naves. La riqueza en metales de estos primeros pobladores de la Edad de Hierro itálico se traduce en la formación de un artesanado metalúrgico de primer orden, integrado tanto por forjadores de armas, recipientes y elementos de adorno personal como por fundidores de estatuas de reducido tamaño y otros objetos de adorno, conseguidos mediante el uso de moldes y con la técnica de la "cera perdida". Esta técnica de fundición consiste, básicamente, en confeccionar una figura de este material que se recubre de arcilla refractaria, la cual hace las veces de molde; una vez desalojada la cera, el metal líquido ocupa el espacio vacío y hace que cada una de ellas se convierta en un original único.

Entre estos artesanos se extiende un temprano gusto por la esquematización de las formas, sean éstas figurativas o sean geométricas, además de una afición casi compulsiva a llenar cualquier superficie de figuritas que preludian el gusto del itálico por la escultura. Un objeto representativo de lo que aquí comentamos lo constituye la *Urna de Bisenzio*, de fines del siglo VIII a.C., un recipiente martilleado en chapa de bronce que cuenta con un nutrido grupo de figuras de bronce macizo en la tapadera: campesinos, animales y unos guerreros armados que danzan en torno a un oso encadenado. Todas las figuras están modeladas con tosquedad no exenta de dinamismo, pero lo más interesante es que reflejan la capacidad del artista para componer una escena compleja en su coreografía (Fig. 13).

Otro material es el barro cocido, profusamente empleado desde tiempos inmemoriales para la elaboración de recipientes cerámicos, pero que también sirvió para modelar figuras y confeccionar relieves. Un ejemplo de lo que podía hacerse con este material puede ser la *Urna de Montescudaio*, en Volterra, también de finales del siglo VIII a.C. Se trata de una versión tardía de la urna bicónica, con una figura humana modelada en el asa y una escena de banquete funerario en la tapadera de la urna, que reúne a un comensal que bebe ante una mesa repleta de viandas y una crátera al lado, atendido por una sirvienta; esta escena permite documentar una temprana celebración de los rituales funerarios entre las clases dominantes mediante un acto convival (Fig. 14).

Figura 13. Urna de Olmo Bello, Bisenzio, 720-710 a.C. Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Roma.

Figura 14. Tapadera de urna, necrópolis de Montescudaio, Volterra, fines del siglo VIII-VII a.C. Museo Civico Archeologico di Villa Guerrazzi, Cecina.

Estos dos ejemplos sirven bien para definir el punto de partida de los artesanos etruscos en cuanto al modelado –sea en cera para la fundición en bronce, sea en barro–, en los que apenas se insinúan los detalles y prima esa expresividad tan propia del genio itálico, haciendo caso omiso de los conceptos de proporción, ritmo y simetría que gobiernan las producciones griegas contemporáneas.

Aunque la piedra es abundante en Italia, pues las hay de todas las texturas y calidades, apenas se utilizó en Etruria en el campo de la escultura. Las primeras manifestaciones del arte en este material se dan en el campo de las estelas funerarias, ya a fines del siglo IX a.C., con algunos ejemplos documentados en Tarquinia, en la que aparecen someras representaciones de la tumba en forma de cabaña. Habrá que esperar hasta la segunda mitad del siglo VII a.C. para encontrar los primeros ejemplos de estatuaria en piedra, en este caso la efigie de varios antepasados que se colocaron sobre un banco corrido de una tumba de cámara en La Pietrera, Vetulonia. Los restos fragmentados de una escultura femenina, hoy conservados en el Museo de Florencia, permiten ver el estadio inicial en el trabajo de este material, muy próximo en sus resultados a lo que es la talla de la madera. Este extremo se puede ver comparándolo con

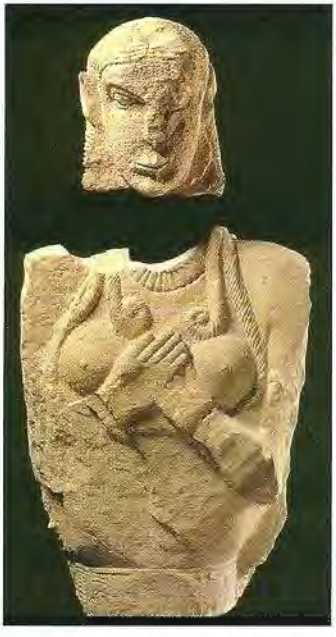


Figura 15. a) Estatua de piedra, Tumulo della Pietrera, Vetulonia, 630-600 a.C. Museo Nazionale Archeologico, Florencia.

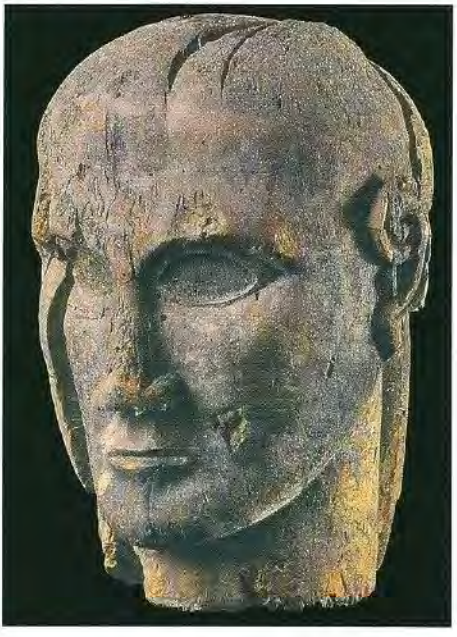


Figura 15. b) Estatua de madera, región de Vulci, 650-630 a.C. Civiche Raccolte Archeologiche, Milán.

la cabeza masculina del Museo de Milán, procedente de la región de Vulci y también de la misma fecha; se trata de un raro ejemplo de conservación de una estatua de madera del mundo antiguo en el Mediterráneo. La cabeza conserva restos de su recubrimiento con lámina de oro en las partes de la piel, y sus ojos se halla rebajados, preparados para recibir una incrustación probablemente en marfil o en pasta vítrea; la figura se cree corresponde a una estatua o a un cipo funerario rematado con cabeza humana, propio de la zona de Vulci (Fig. 15).

Pero las imágenes más conocidas de Etruria son las que pueden servir para definir la maestría de sus artistas en la coroplastia, es decir, el arte de modelar y cocer el barro. La estatuaria en terracota policromada cuenta ya desde comienzos del arcaísmo con piezas de mayor tamaño que los adornos de los recipientes cerámicos de épocas anteriores, como es el caso del *Grupo Castellani*; formado por dos estatuas femeninas, hoy en el Museo Británico, y una masculina que se conserva en el Museo Capitolino de Roma, originalmente eran cinco y estaban depositadas en sus correspondientes asientos en una tumba de Caere (la *Tomba delle Cinque Sedie*, de mediados del siglo VII a.C.), lo que permite identificarlas como imágenes de los antepasados que participaban en el banquete con los dueños de la tumba, representados por otros dos tronos, alrededor de dos mesas de banquetes, todo ello tallado en la roca. Estas figuras de unos 50 cm. de alto representan a miembros de la nobleza, con mantos teñidos de púrpura y sujetos con ricos broches del mismo tipo que los encontrados en la *Tomba Bernardini* de Praeneste; modelados con gran expresividad, muestran rasgos 'raciales' muy característicos, con sus ojos oblicuos y finas facciones que recuerdan una influencia oriental en los tiempos finales del Periodo Orientalizante (Fig. 16).

En la segunda mitad del siglo VII, además de abundantes importaciones de origen griego, llegaron también muchos artesanos y artistas de la misma procedencia al calor de los encargos de una clase etrusca dominante y rica, acostumbrada desde varias generaciones al consumo de objetos de lujo convertidos en símbolos de prestigio y ajuar imprescindible para acompañar a los difuntos en su viaje al más allá. Así, desde las zonas costeras etruscas irradiará hacia el interior una forma de hacer escultura que debe muchos préstamos a la influencia griega, inicialmente de estilo grecooriental, no sólo en lo formal sino también en los temas que sufren, eso sí, una nueva lectura entre los etruscos. Las esfinges, los centauros o los animales feroces (panteras, leones, monstruos marinos), que se muestran rugiendo al modo oriental, se convierten en perfectos guardianes de tumbas, al margen del mito original por el que fueron creados: se trata de un mecanismo de 'descontextualización' que se extendió por toda Etruria a partir de entonces y se convierte en una manifestación más de la originalidad de estos clientes. El *Centauro de Vulci*, fechado a inicios del siglo VI, refleja estos nuevos supuestos: se trata de una escultura depositada en el *dromos* de una tumba y mezcla en sus formas el centauro griego arcaico (un *kouros* al que se le adjunta los cuartos traseros de un caballo), con las características formales que son propias de la escultura arcaica griega de escuela

peloponésica (véanse los gemelos *Cleobis y Bitón* de Delfos) a la forma de tallar algo más tosca tan del gusto entre los itálicos del momento (Fig. 17). Otras figuras de la ciudad de Vulci, tales como una esfinge alada o la de un joven que cabalga un hipocampo, delatan claras influencias jónicas en sus detalles, si bien con resultados híbridos con la tradición local.

Figura 16. Togado Castellani, Tomba delle Cinque Sedie, Caere, mediados del siglo VII a.C., Musei Capitolini, Roma.

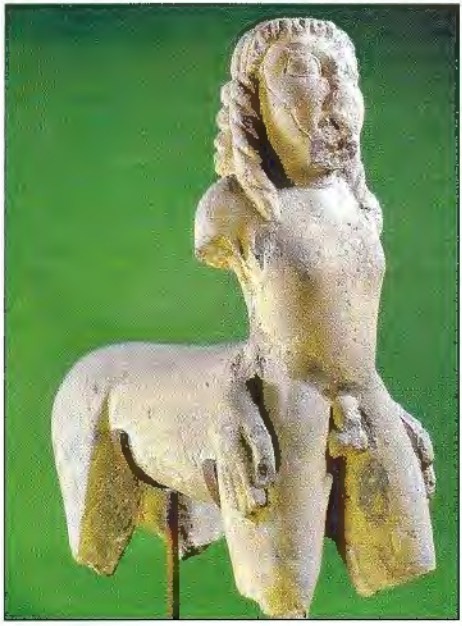


Figura 17. Centauro de Poggio Maremma, Vulci, inicios del siglo VI a.C. Museo di Villa Giulia, Roma.

2.2. *Arcaísmo y clasicismo*

Según las fuentes antiguas recogidas por Plinio, Demarato de Corinto decidió instalarse en Tarquinia, a la vista del éxito de sus operaciones comerciales con los etruscos, y lo hizo acompañado de un grupo de artistas especializados en diferentes técnicas, los cuales ejercerían un notable influjo en los artesanos locales. Entre estas aportaciones helénicas al arte etrusco arcaico destacan las placas de terracota con relieves, hechas a molde y destinadas a recubrir los entablamentos de los templos y palacios, como se ha descrito más arriba para el caso del palacio de Murlo o de Acquarossa, en las que aparecen con gran detallismo las escenas que sirven para ensalzar la clase aristocrática propietaria de

estas lujosas residencias, desde procesiones rituales hasta una asamblea de divinidades pasando por carreras de carros y de jinetes o los banquetes que allí se celebraban. Con estas premisas, también en los santuarios se multiplican los exvotos en bronce en los que las figuras humanas, muy simples al principio y apenas identificadas en su sexo, comparten la piedad de los fieles con todo tipo de animales domésticos y objetos tales como bocados de caballos, candelabros y calderos entre otros. Progresivamente, las actitudes y los elementos del vestuario van ganando corporeidad y detallismo: los guerreros cuentan con yelmo, coraza y espada, como es el caso de los *guerreros de Brolio*, cerca de Cortona, de mediados del siglo VI, que muestran una clara influencia de la escultura dedálica griega, llegada a través del comercio con la región de Corinto.

Paralelamente, en la región de la etrusca *Clevsi*, actual Chiusi, se extendió una forma escultórica propia, la del llamado *vaso o urna-canopo*, sin más parecido con el vaso canopo egipcio que el nombre, y que consiste en un recipiente (de cerámica, de metal o incluso de piedra) para acoger las cenizas de los difuntos, colocada en ocasiones en un gran asiento o trono, y que se recubría esta vez con una cabeza humana, generalmente hecha en barro. Las facciones se modelan con cierto naturalismo expresivo y con una intensidad que permite atisbar lo que se conoce como la tradición itálica del retrato, llamada a ejercer gran influencia en la Etruria de época clásica y en el arte de retratar en Roma (Fig. 18). Versiones en piedra de estas urnas canopo son las *estatuas-urna*, tam-

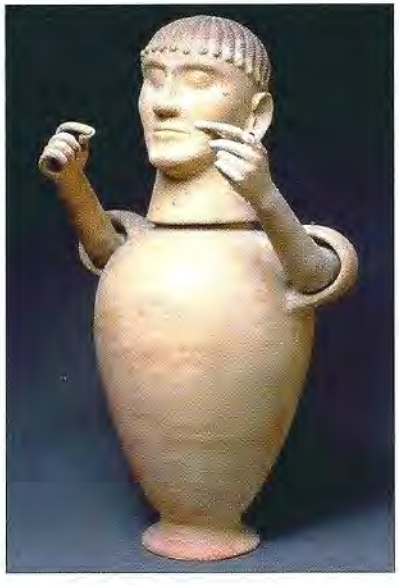


Figura 18. Vaso canopo, Chiusi, h. 550 a.C. Musée du Louvre, París.

bién propias de las tierras chiusinas, en las que el cuerpo de la estatua es vaciado para hacer las veces de urna cineraria y la cabeza sirve de tapadera de la misma. Ejemplos notables de esta forma son el llamado *Plutón* del Museo de Palermo, estatua de la antigua colección Casuccini, de hacia 550-530 a.C., con detalles de su rostro retocados con estuco y acabado con pintura, o la más famosa, la *Mater Matuta de Chianciano*, conservada en el Museo de Chiusi y ya de la segunda mitad del siglo V a.C. En este caso, las cenizas de la difunta y un rico ajuar se depositaron en el interior de una imagen de una 'dolorosa', una mujer sedente con un niño en brazos y sentada en un trono de tipo oriental, con dos esfinges; todo el conjunto revela claras influencias de la escultura clásica ática.

En la segunda mitad del siglo VI a.C., cuando se da el momento de máximo esplendor de una Etruria dominante tanto por tierra como por mar, las obras escultóricas son de extraordinaria calidad, que coincide con una clara llegada de influencias jonias debido a la huida de gentes de esa nacionalidad ante la presión del imperio persa sobre las ciudades griegas de Asia Menor. De toda la producción en terracota de época arcaica las obras más sobresalientes son quizás las series de *Sarcófagos de los Esposos* procedentes de tumbas de Caere y cuyos mejores ejemplares guardan hoy los Museos de Villa Giulia y el Louvre, o las conocidas estatuas que coronaban el templo de Minerva en Veyes, situadas ambas en las últimas décadas del siglo. En el primer caso, se trata de la representación de una pareja, prácticamente a tamaño natural, echada sobre una *kliné* o diván que hace las veces de sarcófago, realizado éste en cuatro piezas, lo que revela la maestría de sus autores en el arte de cocer grandes piezas de barro. Las figuras se muestran reclinadas, con los brazos gesticulantes y que contaban con objetos en sus manos extendidas (copas y frutos, quizás). Las damas se visten con ropajes ricos y cuentan con un típico gorro puntiagudo, además de llevar los *calcei repandi*, unos característicos botines con las puntas levantadas a la moda del Mediterráneo oriental. Los varones están colocados en posición deferente hacia las damas, con un gesto de reconocimiento que tanto escandalizara a griegos y romanos, críticos hacia las costumbres paritarias de los etruscos. Tanto los detalles del vestuario como en el modelado de las facciones aluden directamente a influencias de origen jónico, pero con un concepto enteramente etrusco a la hora de idear el conjunto (Fig. 19). En el segundo caso se trata de elementos hechos en terracota para decorar edificios, en este caso, el *Templo de Minerva* en el Portonaccio de Veyes. Allí se han recuperado un buen número de antefijas con cabezas de Gorgona, acróteras y estatuas encima del caballete del tejado, éstas representadas por las cuatro estatuas de Apolo, Hércules con una cierva, Hermes y Latona con un niño en brazos, figuras de tamaño natural hechas en pleno movimiento (Fig. 20). Es de notar que cuentan con unas facciones de 'expresión animalesca', especialmente Apolo, que contrasta con la mirada humanizada de la Gorgona o de los animales (la *Loba Capitolina*, por ejemplo, de esta misma época de fin de siglo, si no se acepta la propuesta de que se trate de una obra medieval, recientemente defendida por algunos) y que se quiere ver como una aportación original de los artistas etruscos.

Figura 19. Sarcófago de los esposos, Caere, 520-510 a.C. Museo di Villa Giulia, Roma.

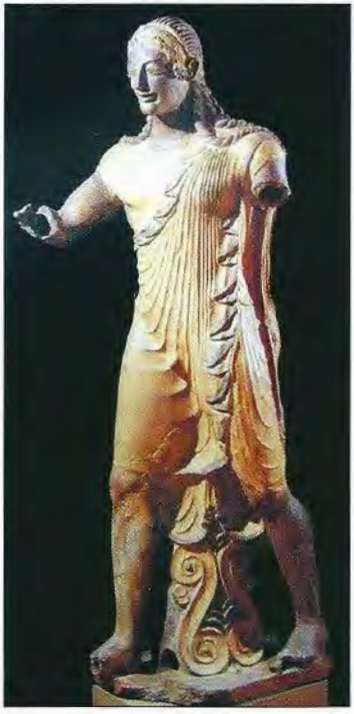


Figura 20. a) Estatua de Aplu-Apolo, templo de Minerva en Veyes, h. 510 a.C. Museo di Villa Giulia, Roma.

Figura 20. b) Antefija del mismo templo.

Hablando de éstos, conviene señalar que son autores prácticamente desconocidos, pues tan sólo se conserva una docena escasa de nombres: escritos en griego o en etrusco, casi todos ellos son de procedencia griega, salvo el caso del más famoso, Vulca de Veyes, a quien se atribuye este conjunto tan notable del Portonaccio además de dos estatuas de terracota para el Capitolio de la Roma de los Tarquinos y de cuya genialidad artística hablan las fuentes antiguas.

En Etruria septentrional (en Perugia y Chiusi sobre todo) predominan los sarcófagos en piedra caliza, decorados con relieves de series de animales, banquetes y juegos, de retorno de la batalla o escenas de ritual funerario, además de la representación del difunto en la tapa, a veces acompañado de su cónyuge o de la imagen de *Vanth*, la diosa alada del más allá. Todo ello denota un fuerte influjo de los modelos griegos de la segunda mitad del siglo V, especialmente de la escuela ática, pues Atenas reemplazó a otras zonas de Grecia en su influencia sobre Etruria. Más al norte, en la Etruria Padana, destacan las llamadas *estelas felsinas*, así llamadas por *Felse*, el nombre etrusco de la ciudad de Bolonia, y en ellas aparecen todo tipo de escenas de animales fantásticos y personajes a caballo, además de los difuntos trasladados al más allá en carros, todo ello en un lenguaje formal que asemeja al de los recortables, figuras planas que llenan los frisos superpuestos en que se dividen esas estelas con forma de herradura, y que presentan curiosos paralelismos con las estelas áticas, especialmente en el siglo IV, influencias llegadas al área padana a través del Adriático y la ciudad portuaria etrusca de Spina.

En la Etruria interior, los talleres metalúrgicos de Orvieto y Vulci cuentan con una etapa de esplendor a fines del siglo V y se expresa en la amplia producción de candelabros y cistas, cuyos remates, asas y patas adoptan la forma de figuras de clara influencia fidíaca o policlética. Asimismo, los modelos del clasicismo griego del siglo IV a.C. son adoptados por Etruria, si bien de un modo algo rígido en el caso del llamado *'Marte' de Todi*, una estatua de bronce hallada en territorio de los umbros pero realizada en los talleres vecinos del área etrusca del interior, en Orvieto probablemente. Se trata de un guerrero de tamaño algo menor del natural que se apoya en una lanza y ofrece una libación con la pátera que sostendría en la otra mano; su coraza de lino y cuero lo emparenta con piezas similares del armamento griego y muestra la maestría etrusca en el arte de fundir esculturas en hueco (Fig. 21). Esta tradición está presente en otra de las piezas notables y famosas del arte etrusco, la *Quimera de Arezzo*, un bronce aparecido en el siglo XVI y que se consideraba como guardián de una tumba, si bien ahora se prefiere considerar como un exvoto. Los rasgos arcaicos de la cabeza contrastan con la postura tensa y retorcida del cuerpo, los detalles anatómicos y el vigor del conjunto, que son rasgos considerados propios del artista itálico que realizó esta obra hacia 380-360 a.C., restaurada por B. Cellini tras su hallazgo –la serpiente de la cola, originalmente, no mordería el cuerno de la cabra del lomo, sino que se mostraría en posición de ataque ante el héroe Belerofonte que en el mito griego acabó con tan singular monstruo– y hoy custodiada en el Museo de Florencia (Fig. 22).

Figura 21. Marte de Todi, inicios del siglo IV a.C. Museo Gregoriano Etrusco, Vaticano.

Figura 22. Quimera de Arezzo, 400-350 a.C. Museo Nazionale Archeologico, Florencia.

Desde inicios del siglo IV a.C., la creciente presión de Roma sobre los territorios de Etruria no sólo la aislaron prácticamente de cualquier influencia extranjera, sino que su extensión fue disminuyendo progresivamente ante las campañas de conquista por parte de las tropas romanas. La caída de Veyes en 396 a.C. fue el inicio de este proceso imparable ante el cual las ciudades etruscas fueron retrayéndose, tanto en su esplendor político como en sus producciones artísticas. Los talleres del sur –Veyes, Caere, Vulci– fueron desplazados por otros del Norte –Chiusi, Perugia y Volterra–, especialmente conocidos por la producción de sarcófagos y urnas cinerarias en toba, terracota o alabastro, de los que se han conservado millares de ejemplos, especialmente destinados a una emergente clase media que demandaba estos objetos y que se retrata en las tapaderas de los mismos, en posición reclinada. Una de las piezas más notables es el llamado 'sarcófago del Adonis moribundo' conservado en los Museos Vaticanos y fechada mediados del siglo II a.C. Hallado en Tuscania en 1834, es en realidad el remate de una urna cineraria de terracota pintada, en cuya parte superior se muestra a un joven cazador acostado en el lecho, herido de muerte, acompañado de su perro. El tratamiento formal muestra claramente un contacto con el 'patetismo' del arte helenístico, si bien con ese toque itálico que muchos proponen como un precursor etrusco de la escultura renacentista de un Donatello, por ejemplo (Fig. 23).

Figura 23. 'Adonis moribundo', monumento funerario. Tuscania, terracota policromada, siglos III-II a.C. Museo Gregoriano Etrusco, Vaticano.

Otro ejemplar notable, en este caso una terracota del Museo de Florencia y fechado en el segundo cuarto del siglo II a.C., es el caso del sarcófago de Thanunia Seianti, una dama de Chiusi ricamente vestida y enjoyada que se recuesta en su triclinio mientras se contempla en un espejo y donde aún se puede ver bien conservada la policromía con que se terminaba este tipo de obras (Fig. 24). A lo largo de este siglo y los primeros años del siglo I a.C., con una Etruria totalmente dominada por Roma, las producciones artísticas revelan una pervivencia de los temas tradicionales junto a una adaptación a los criterios propios de los nuevos tiempos, esta vez de fines de la República romana. Así, la producción de urnas y sarcófagos muestran al difunto echado en su triclinio, con el añadido iconográfico de desfiles de magistrados y familiares en las escenas funerarias representadas en sus laterales, además de escenas violentas como asedios de fortalezas o, especialmente, las luchas heroicas que siguen el modelo del enfrentamiento fratricida entre Eteocles y Polinices, el momento culminante de la tragedia de 'Los Siete contra Tebas', tan popular en las representaciones funerarias etruscas de su etapa final. El difunto cuenta con rasgos que se asemejan a los contemporáneos retratos romanos, tal como es posible distinguir en la conocida tapa de la urna de Volterra en que un anciano se acompaña de una muy realista representación de Vanth, la diosa de la muerte (Fig. 25).

Figura 24. Sarcófago de Thanunia Seianti, La Martinella, Chiusi, 175-150 a.C., Museo Nazionale Archeologico, Florencia.

Figura 25. Tapa de una urna funeraria, terracota, Museo Guarnacci, Volterra.

Completamente integrado en el arte romano es el caso del que se considera una de las últimas obras genuinamente etruscas, la estatua de bronce de Aule Metle, más conocido como *l'Arringatore* u orador, hallado en el siglo XVI y de procedencia desconocida, conservada en el Museo de Florencia. Este personaje de hacia el año 100 a.C. se muestra con el gesto y todos los ornamentos propios de un magistrado –toga, anillo, botas altas–, que se completan con una inscripción que lo identifica como miembro de la familia etrusca emparentada con los Metelos de Roma (Fig. 26).

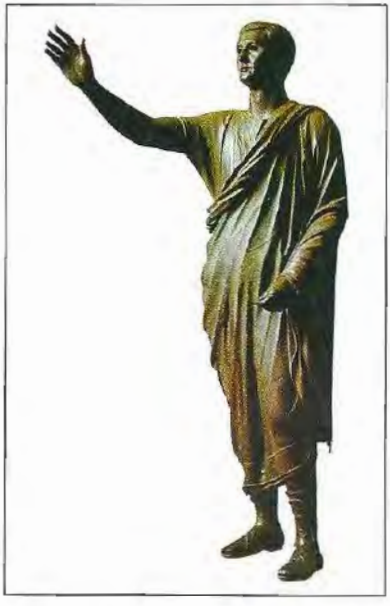


Figura 26. Aule Metle, 'l'arringatore', h. 100 a.C. Museo Nazionale Archeologico, Florencia.

3. La pintura mural

En un pasaje de su *Historia natural*, Plinio relata cómo a mediados del siglo VII a.C. Demarato abandonó Corinto para instalarse en tierras etruscas, acompañado por un cortejo de artistas entre quienes señala a un pintor, Eugrammos (literalmente, 'el de la buena línea'), a quien hace responsable de la introducción de la pintura en Etruria, especialmente en el ámbito funerario. Este origen griego para la pintura etrusca, al menos en boca de los autores antiguos, se confirma al ver los temas y el estilo de las representaciones presentes en las paredes de las tumbas y permite explicar el por qué de su clasificación cronológica, pues ésta sigue fielmente la periodización del arte griego, si bien con algún retraso en ocasiones: así, hablamos de pintura orientalizante (650-580 a.C.), arcaica (siglos VI y principios del V), severa (480-430 a.C. aproximadamente), clásica (430-320 a.C.) y helenística (periodo final de la civilización etrusca).

Los ejemplos más antiguos, del siglo VII, apenas se conservan, pues los colores se aplicaban directamente sobre la roca de toba alisada y consistían básicamente en líneas (rojas y negras) que servían para destacar puertas y ventanas o para dividir el espacio de las paredes formando frisos. Ocasionalmente, las figuras de unos animales aislados, como las aves que dan nombre a la *Tumba de los ánades* de Veyes, considerada la más antigua de todas las que han llegado hasta nuestros días, pues se fecha en la transición del periodo tardogeométrico al orientalizante. La mayor parte de las pinturas conocidas lo son gracias a los calcos y acuarelas, sobre todo del siglo XIX, pues la técnica empleada en estas primeras obras no ha permitido su supervivencia. El paso siguiente consistió en aplicar un enjalbegado de cal a las paredes y dibujar las figuras sobre él mediante un punzón, para después aplicar los colores. Esta técnica, empleada en las pinturas de fines del siglo VII, evolucionó hacia la aplicación de una capa más gruesa para regularizar la roca; entre otras tumbas, en la llamada *Tomba dell'Argilla* de Caere, como su propio nombre indica, el material empleado era una mezcla de arcilla con roca volcánica pulverizada como base para una capa de cal sobre la cual se aplicaron los colores, esta vez para representar desfiles de caballos y escenas de danza, hoy apenas visibles. A mediados del siglo VI, y de forma excepcional, en Caere se utilizó otro sistema, esta vez de pintura 'de caballete' con las escenas pintadas sobre placas de terracota que después de realizadas se empotraban en las tumbas. Se trata de las series llamadas *Placas Boccanera* y *Campana*, así llamadas por los nombres de los coleccionistas que las hallaron y pusieron a la venta; las más completas y conocidas se conservan hoy en los museos Británico y del Louvre respectivamente y demuestran claramente la presencia de artistas de procedencia jonia en Etruria.

Pero la serie más conocida, tanto en número como por la técnica empleada, son las tumbas de Tarquinia que, desde mediados del siglo VI hasta el siglo I a.C., ha proporcionado decenas de ejemplos, en especial en la necrópolis de

Monterozzi, si bien sólo una parte reducida cuentan con una decoración pintada. Totalmente excavadas en la roca, las cámaras se hallan a cierta profundidad y sus paredes y techos se cubrían por entero con pinturas al fresco, técnica que permite su conservación a lo largo de los siglos, ya que al secarse el estuco sobre el que se aplican los pigmentos, la pintura pasa a formar parte de la propia pared. Ésta se solía dividir en tres bandas horizontales –zócalo, friso y cornisa–, siendo la central la que suele acoger el tema principal, por lo general inspirado en la mitología griega y realizado en estilos que siguen de cerca el mismo origen, si bien con muchas concesiones al espíritu itálico; este tema suele ser el que da nombre a la tumba, cuando no es su descubridor o algún otro motivo el que sirve para denominarla. En el caso de la *Tomba dei Tori*, de hacia 540-530 a.C., estos animales situados en la cornisa sirven para identificarla; en el friso, una escena de la Ilíada –Aquiles acecha a Troilo detrás de una fuente, tomado como una clara prueba de la imprevisibilidad de la muerte o bien aludiendo al carácter heroico de la misma– muestra la influencia griega, si bien aquí sin las concesiones a la proporción, ritmo y simetría que caracterizan a las producciones helénicas, que nunca dejarían que un empequeñecido jinete haga sobrepasar su cabeza del límite de la cornisa, por ejemplo (Fig. 27).

Figura 27. Aquiles acecha a Troilo, 'tomba dei Tori', necrópolis de Monterozzi, Tarquinia, 540-530 a.C.

De poco después es la *Tomba dei Auguri*, así llamada por las figuras de los dos augures que se disponen en la pared del fondo, a ambos lados de una puerta que simula el acceso al mundo de ultratumba (Fig. 28), mientras a los lados se representan escenas de juegos atléticos, al modo griego, y de lucha sangrienta, precedente de los juegos de gladiadores. A lo largo de los periodos arcaico y clásico, las pinturas son planas, sin sombras ni perspectiva alguna, aplicados antes de que fragüe el estuco de base, lo cual impone una rapidez de ejecución que se traduce en un lenguaje formal suelto, decidido y claro, apuntado por las incisiones que el artista principal marca con soltura en la pared, mientras otros aplican unos colores que apenas muestran más allá de cinco o seis diferentes: rojo, negro, azul, verde y amarillo, junto al blanco de la base.

Figura 28. Augures ante la puerta del más allá, 'Tomba degli Auguri', Tarquinia, h. 520 a.C.

A lo largo del arcaísmo, las escenas principales tienen que ver con la celebración del banquete funerario, acompañado de danzas y juegos en honor al difunto, todo ello en un espíritu de alegría y desenfado que encaja bien con la posición social de los propietarios de las tumbas, su riqueza y la situación pre-

dominante que Etruria tenía sobre Italia a lo largo de ese periodo. Buen ejemplo de ello es la *Tomba delle Leonesse* –por las leonas pintadas en el tímpano de la pared del fondo, a ambos lados del soporte de la falsa viga del techo–, de hacia 530 a.C., cuya escena de fondo narra la danza de una dama al lado de una gigantesca crátera, acompañada por los sirvientes que se encargan de repartir el vino entre los comensales (Fig. 29). La pareja pintada en la cornisa de la *Tomba della Caccia e Pesca*, de hacia 520-510, sirve de paralelo pictórico prácticamente exacto a las series contemporáneas de sarcófagos de los esposos de Caere, comentados más arriba.

Figura 29. Escena de banquete, 'Tomba delle Leonesse', Tarquinia, 520-500 a.C.

Los banquetes se convierten en los protagonistas indiscutibles de las escenas pintadas, al menos hasta avanzado el siglo v, como se puede ver por ejemplo en la *Tomba dei Leopardi*, de hacia 480-470 a.C., cuyo estilo es una clara adaptación del llamado 'estilo severo' griego y que tanta fortuna tuvo en Tarquinia en especial, aunque también en otros lugares de Etruria (Fig. 30). Estos banquetes son acompañados invariablemente por músicos que hacen danzar a los participantes, o por los malabaristas que dan nombre a la *Tomba dei Giocolieri*, de fines del siglo, aunque otras veces se representan series de animales enfrentados o escenas de caza, como en el caso de la *Tomba del Cacciatore*, de hacia 490 a.C., en la que la habitación entera de la tumba simula ser una tienda de campaña instalada en plena campiña.

Figura 30. Banquete, 'Tomba dei leopardi', Tarquinia, h. 480-470 a.C.

La derrota naval de Cumas, en 474 a.C., fue determinante para que, con la pérdida de su hegemonía, en Etruria se perpetúen primero los temas y el estilo severo –al menos hasta 430 a.C.– y, desde esa época, el estilo clásico griego se introduce con cierto retraso en unas tumbas menos ostentosas y cuyas escenas van modificando hacia motivos menos alegres, acordes con la nueva situación de crisis. Así, las alegres celebraciones del ritual fúnebre dan paso a escenas de combates y, de modo especial, a la introducción de las imágenes de los dioses del más allá: los demonios de la muerte *Charun* –el Caronte de los griegos–, con su piel azulada y armado con una maza, y *Vanth*, una diosa alada que acompaña a los muertos en su viaje de ultratumba y recuerdan ahora que éste no es necesariamente motivo de celebración. Un buen ejemplo de todo ello se ve reflejado en las paredes de la *Tomba François* de Vulci, de la segunda mitad del siglo IV a.C., y donde no faltan escenas terribles como el sacrificio humano protagonizado por Aquiles en los funerales de su amigo Patroclo (Fig. 31), además de una escena de tipo histórico en la que Caile Vipinas es liberado por Macstrna –identificado con Servio Tulio, el segundo rey etrusco de Roma– acompañados por otros personajes relacionados con la vecina ciudad del Lacio. En los frescos de esta tumba se aprecian novedades artísticas tales como la presencia de sombreados y el intento de dar profundidad a los personajes con el empleo de cierta perspectiva. Estos logros debidos a la influencia helenística se aprecian especialmente en el *sarcófago de las Amazonas*, también de Tarquinia, una extraordinaria obra en piedra caliza recubierta de estuco y pintada al fresco hacia 300 a.C. (Fig. 32). Las últimas tumbas conocidas cuentan con las novedades helenísticas de última hora, esta vez llegadas a través de Roma, la dominadora de las tierras

Figura 31. Aquiles sacrifica a los troyanos. 'Tomba François', Vulci, 350-300 a.C.

Figura 32. Sarcófago de las Amazonas, h. 300 a.C.
Museo Nazionale Archeologico, Florencia.

etruscas desde inicios del siglo III a.C., tal como puede verse en la *Tomba del Tifone*, de hacia 100-80 a.C., en la que la imagen del Tifón que le da nombre se pueden ver las características propias de la escuela pergaménica de escultura, llegadas a Roma a mediados de la centuria anterior (Fig. 33).

Figura 33. 'Tomba del Tifone', Tarquinia, 100-80 a.C. Acuarela de G. Semper, 1833.

4. Cerámica y orfebrería

La cerámica de los primeros siglos –X y IX a.C. – era exclusivamente la llamada *impasto*, de pasta negra, brillante y pulimentada antes de cocer, si bien no era una producción de especial calidad. Su color oscuro se debe no sólo a la falta de oxígeno en el horno cerrado (cocción reductora) sino también a que la pasta se mezclaba con ceniza, además de desgrasantes bastos para darle consistencia. La decoración consiste en estampillados con punzones, líneas hechas con una ruedecilla y en incisiones, además de algunas esculturillas modeladas y colocadas en las superficies horizontales, como las asas o en la parte panzuda de las vasijas. En ocasiones, el recipiente entero adquiría la forma escultórica de animales, como el *askos Benacci*, hallado en esta tumba de Bolonia y realizado a principios del siglo VII, con la figura múltiple de un guerrero sobre un caballo y éste sobre un toro (Fig. 34).

Figura 34. 'Askos Benacci', Bolonia, siglo VII a.C., Museo Civico Archeologico, Bolonia.

Paralelamente, la llegada de los primeros navegantes griegos por las tierras itálicas llevó consigo la principal mercancía que éstos solían llevar, su cerámica, muy apreciada por su gran calidad. Consecuencia de la llegada de estas cerámicas griegas es el fenómeno de su imitación por los ceramistas locales, con el fin de atender una demanda que no podía adquirir piezas originales, tanto por su escasez como por su elevado precio. De este modo, el llamado 'estilo itálico-geométrico' da cuenta de esta necesidad, proporcionando piezas que a veces muestran un estilo híbrido entre las formas locales y las decoraciones llegadas de fuera, como es el caso de las ánforas crateriformes de colores claros y decoración pintada pero en las que el perfil no es más que una recreación de la tradicional urna bicónica (Fig. 35). La llegada de la cerámica griega en cantidades ingentes –Etruria, de hecho, se convertirá en el cliente principal de los talleres griegos, pues se calcula que cerca del 75% de la cerámica griega de mejor calidad y de todas las épocas, desde el Geométrico hasta los vasos de figuras rojas, se ha recuperado en tumbas etruscas– se tradujo en un profundo conocimiento no sólo de las formas y materiales de estos recipientes, sino también de las escenas representadas en ellos y los mitos que había detrás de ellas. De este modo, se hace posible una pieza como la *crátera de Aristonotos*, fabricada por un artesano griego afincado en Caere hacia 675-660 a.C. y en la que pinta un tema griego (la ceguera de Polifemo por Ulises y sus compañeros) junto a un combate naval entre griegos y etruscos, dando clara muestra de esa relación de admiración y competencia entre ambos pueblos (Fig. 36).

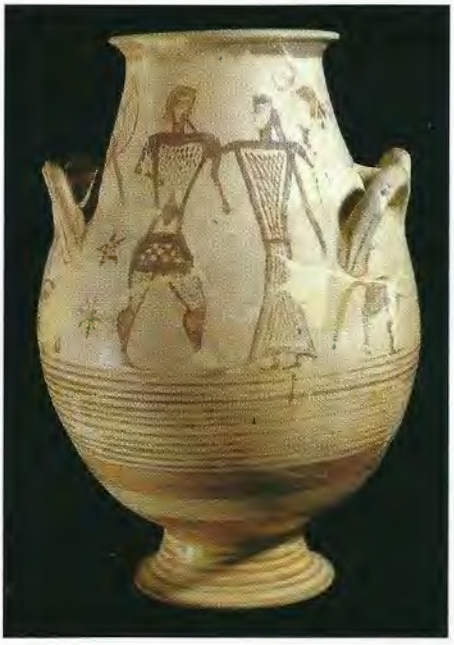


Figura 35. Vaso 'bicónico' de Monte Abatone, Caere, 680-660 a.C. Museo Archeologico, Cerveteri.

Figura 36. Combate entre griegos y etruscos, crátera de Aristonotos, Caere, 675-650 a.C. Musei Capitolini, Roma.

De la tradición de la cerámica villanoviana derivó, ya a fines del siglo VIII a.C., la cerámica etrusca propia, denominada *bucchero*, también de color negro y a la que se le dio un tratamiento previo a la cocción para darle ese típico brillo metálico que la hacían asemejarse a las producciones en bronce. El parecido con los recipientes metálicos se acrecentaba imitando sus partes integrantes, tales como los gallones repujados que en las piezas de metal sirven para aumentar el volumen de su cuerpo, o la presencia de cordones en relieve que imitan las soldaduras de las distintas chapas e, incluso, las cabezas de remaches o de pernos que servían para unir las asas fundidas a los cuerpos de chapa, hechos por forja. En Caere y sus alrededores, desde 675-650 a.C., se fabricaba una cerámica denominada *bucchero sottile*, así denominada por la delgadez de sus paredes y la finura del resultado final (Fig. 37). A fines de ese siglo, las paredes fueron aumentando su grosor –por ello es llamada *bucchero pesante*–, consiguiendo una mejor imitación de los prototipos metálicos en sus partes y, sobre todo, en la decoración, pues se busca una decoración que calca las imágenes repujadas en las piezas de bronce o de plata (Fig. 38).

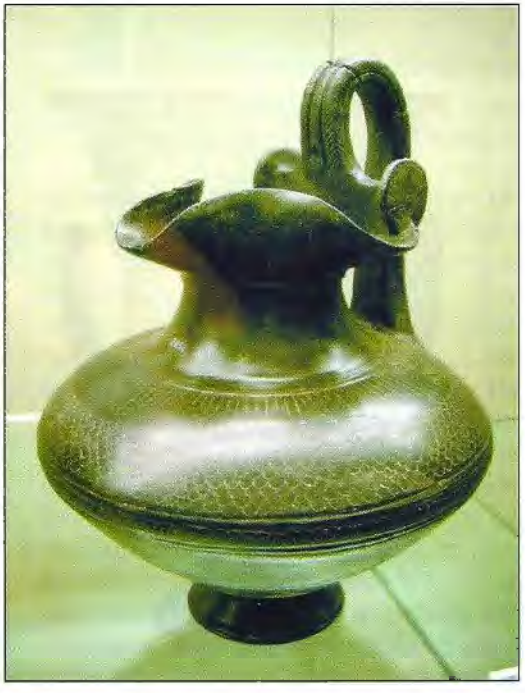


Figura 37. Oinochoe, 'bucchero sottile', Etruria meridional, fines del siglo VII inicios del siglo VI a.C. Museo Archeologico Nazionale, Florencia.

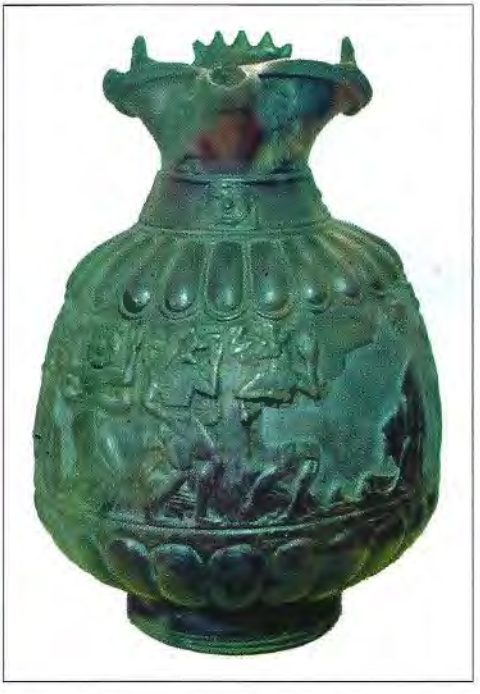


Figura 38. Oinochoe, 'bucchero pesante', Gorgona, Teseo y Minotauro. Chiusi, siglo VI a.C. Museo Archeologico A. Salinas, Palermo.

La versión itálica de las cerámicas griegas no dejó de hacerse en los siglos siguientes, en paralelo con la importación de piezas procedentes de talleres corintios, áticos y del sur de Italia, a la vez que muchos artesanos griegos se desplazaron a tierras etruscas para atender la demanda hacia estos productos de alta calidad. Así, proliferaron las versiones autóctonas de vasos griegos, hechas por artesanos griegos y otros itálicos que aprendieron rápidamente las técnicas y la inspiración para hacerlos; de ahí surgen series tan interesantes como las llamadas 'hidrias ceretanas', por la forma preferida y el taller donde se fabricaron (Fig. 39). Al igual que en el caso de las pinturas parietales de las tumbas, también en la cerámica pintada de producción etrusca se produce el proceso de transformación de los temas míticos de tipo heroico hacia aquellos de luchas y viajes al más allá acompañados de Charun y Vanth; el tránsito hacia el mundo de ultratumba se convierte en un drama, muy alejado de los temas festivos de la época arcaica, como se aprecia en la crátera del Pintor de Turmuca, de fines del siglo IV a.C., donde se vuelve a ver el tema del sacrificio de los troyanos por parte de Aquiles, marcando la tónica de la producción cerámica etrusca hasta el final de su etapa de independencia, antes de caer en manos de Roma (Fig. 40).

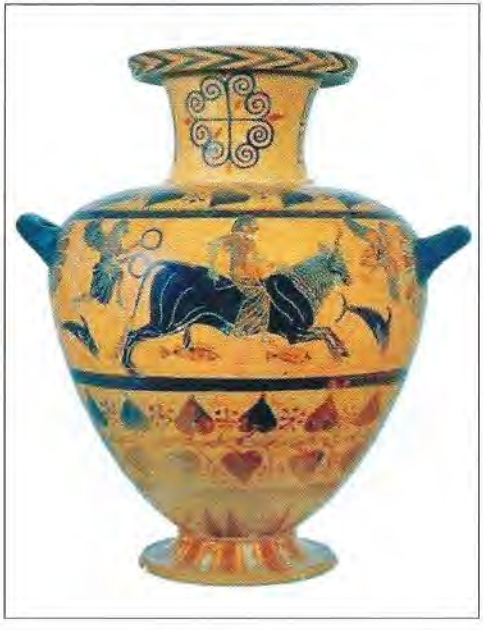


Figura 39. El rapto de Europa, hydria ceretana, 530 a.C. Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Roma.

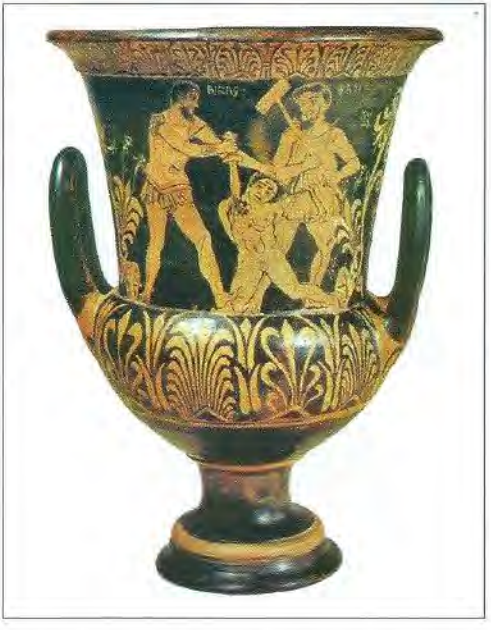


Figura 40. Ayax sacrificando a un troyano ante Charun, crátera de cáliz de Vulci, Pintor de Turmuca, 330-300 a.C., Bibliothéque Nationale, París.

En cuanto a las otras producciones artísticas, cabe al menos citar la alta calidad alcanzada en diversas producciones dentro de las llamadas 'artes menores', en las que las enseñanzas de fenicios y griegos de época orientalizante fueron rápidamente asumidas e incluso superadas por los diestros artesanos de Etruria, tanto en el trabajo del marfil –mangos de abanicos en forma de brazos humanos cubiertos de relieves, cajas y botes de tocador, copas con pies convertidos

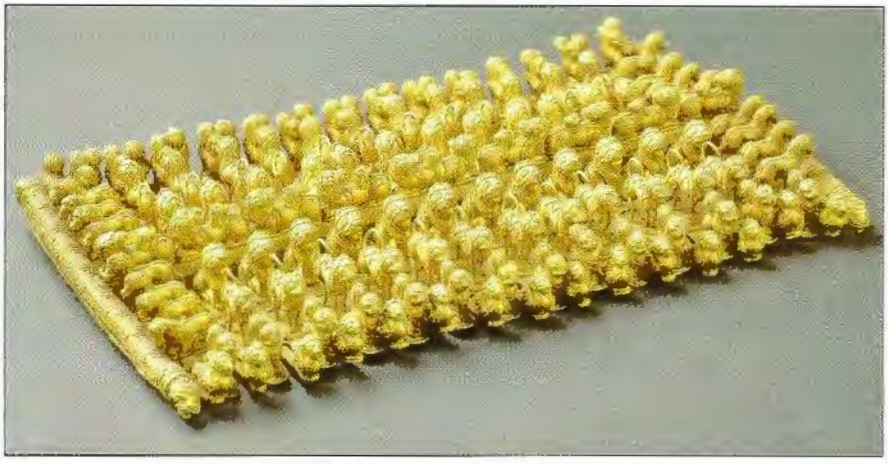


Figura 41. Broche de oro, tumba Bernardini, Palestrina, siglo VII a.C. Musei Capitolini, Roma.

en cariátides, etc.– como en el campo de la orfebrería. El trabajo del oro, con todas las técnicas conocidas entonces –filigrana, repujado y, de modo especial, el granulado–, se convirtió en una artesanía especializada que aún hoy día, con las potentes lupas binoculares y las herramientas de microfusión, siguen sin haber sido superadas. El broche de la *Tomba Bernardini* de Palestrina muestra varias filas paralelas de leones, esfinges y sirenas que han sido labradas en hueco, con los detalles anatómicos marcados con líneas de gránulos de oro de apenas una décima de milímetro de diámetro (Fig. 41). Con una técnica que aún no se ha podido reproducir, el orfebre etrusco de época clásica era capaz de hacer obras como el *colgante de Aqueloo*, en el que las masas del pelo y de la barba están formados con la llamada *granulazione al pulviscolo*, un mar de minúsculas bolas de oro, tan menudas como motas de polvo (Fig. 42).

Figura 42. Colgante en forma de cabeza de Aqueloo, inicios del siglo V a.C. Musée du Louvre, París.

IV

EL ARTE ROMANO

Introducción al arte romano. Características generales

Hasta los primeros años del siglo XX, el arte romano era despreciado a favor del realizado en Grecia, ya que las primeras manifestaciones de aquél nacen bajo el influjo del arte etrusco que, a su vez, se habían enriquecido con las influencias griegas, especialmente en su etapa de mayor esplendor, los siglos V y IV. Este arte griego, que los romanos conocieron en las colonias de la Magna Grecia durante sus campañas de conquista del sur de Italia durante los siglos IV y III a.C., se hizo totalmente presente a partir del siglo II a.C., cuando Roma ocupa definitivamente Macedonia y Grecia, convirtiéndolas en provincias de su Imperio. Por ello, el resultado al que se llegaba era considerar que el arte de Roma era una imitación y ampliación del arte griego, como si se tratara del punto final de una larga evolución y decadencia de éste. A partir de los estudios de la llamada 'Escuela de Viena', se empezó a considerar de modo positivo la influencia griega y etrusca, pero destacando que el espíritu que animó a los artistas romanos era totalmente autónomo: Roma unía al sentido estético griego su carácter utilitario y funcional, visible tanto en las obras públicas de cierta envergadura –desde los acueductos o las termas hasta las vías y puentes, el alcantarillado o la construcción de inmensos edificios para los espectáculos– como en las más reducidas en tamaño pero concebidas en serie –cerámicas, vajilla de metal o tantos otros objetos de uso–, cual si se tratara de una producción industrial. En todos ellos latía también una voluntad artística con carácter propio que el estudioso tenía que descubrir, sin considerar al arte romano como una sucursal del arte clásico heleno, tal como se venía haciendo desde el Neoclasicismo. A mediados del siglo XX, los trabajos de R. Bianchi Bandinelli expusieron la 'realidad social' del arte romano: la cúspide aristocrática, tanto en época republicana como sobre todo en la etapa imperial, estaba entregada a los dictados del clasicismo griego, mientras que en las clases bajas, así como en las ciudades de provincias, lo que se primaba era el llamado 'arte plebeyo', en contraste con el arte áulico, de claro carácter neoclásico. Desde el último tercio de siglo, en una corriente aún vigente, se ha desarrollado la búsqueda de los programas decorativos presentes en la arquitectura, tanto pública como privada, así como nuevos enfoques en el estudio iconográfico de la producción artística romana, con el fin de identificar sus claves –'el proyecto orgánico del discurso para las imágenes, ligado al mensaje que el comitente intenta transmitir con la obra de arte', en palabras de M. Torelli– y su influencia en las artes de épocas posteriores. Como el mismo autor resalta, en una actualidad globalizadora 'los estudios en la historia del arte romano se hallan mucho más unificados y tendentes a la búsqueda de los programas decorativos, las formas de circulación del mensaje y la investigación del lenguaje de las imágenes y sus relaciones con la psicología social, con la mentalidad y los diferentes niveles sociales y culturales de los comitentes'.

Las novedades metodológicas atañen también al punto de vista cronológico, pues hasta hace medio siglo se consideraba como arte romano tan sólo al

que se desarrolló desde el siglo III a.C. hasta el siglo V de nuestra Era, es decir, desde los últimos dos siglos de la República hasta la caída de Roma en manos de los bárbaros y la caída de la autoridad imperial de Occidente, ocurrida en el año 476 d.C. Así, los tiempos precedentes correspondían a un periodo gris, transcurrido a la sombra de etruscos y griegos. Pero los trabajos más recientes buscan las raíces de Roma en los estratos más primitivos, tanto en las culturas del Lacio en la Edad de Hierro como en la profunda influencia del tan cercano mundo etrusco y otras no tan notables de los pueblos contemporáneos que rodeaban a la incipiente potencia surgida a orillas del Tíber.

Casi lo mismo cabe decir en cuanto al territorio afectado por el arte romano, también cambiante según la evolución de las conquistas así como las sucesivas pérdidas territoriales al final de su andadura histórica (Fig. 1). A pesar del fuerte centralismo ejercido por Roma sobre sus provincias, que trajo consigo un arte bastante uniforme, las diferentes tradiciones culturales de cada territorio dio lugar a diferentes focos –considerados no tanto como escuelas provinciales, pero sí grupos de afinidad estilística diferente–, debidos a la amplitud del Imperio y sus diferencias cronológicas, lo que ha llevado a la definición de un 'arte romano provincial', cuyo conocimiento resulta de interés para conocer el desarrollo de los diferentes 'artes nacionales' que se sucedieron al final del mundo antiguo.

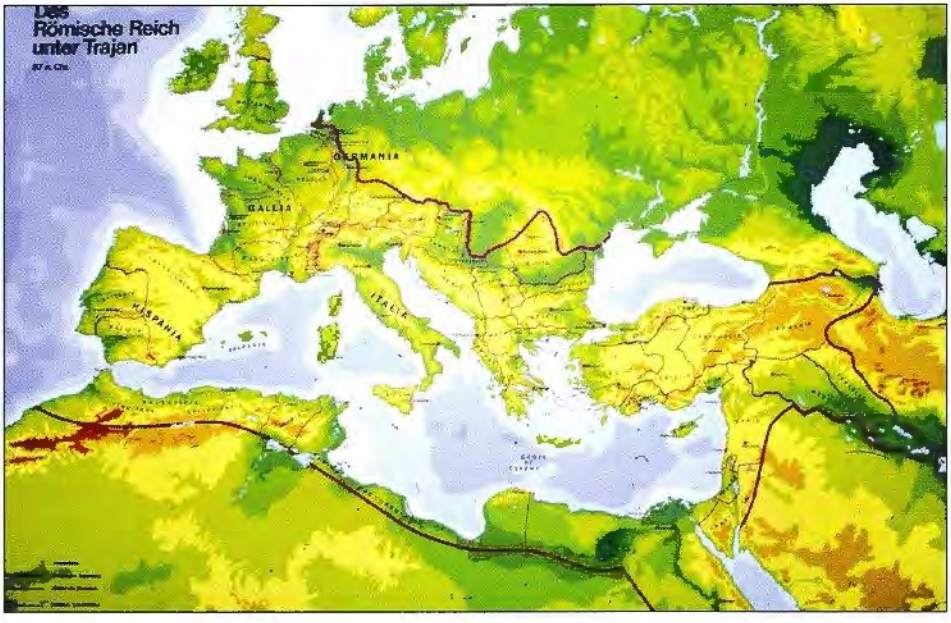


Figura 1. Mapa con los 'limites imperii' en su máxima expansión, con Trajano (98-117).

Tema 8

EL NACIMIENTO DEL ARTE ROMANO (753-509 A.C.)

José Jacobo Storch de Gracia y Asensio

Esquema de contenidos

1. La Roma de la monarquía.
   1.1. Los orígenes de Roma.
   1.2. El legado etrusco y los elementos propios.
2. Inicios de la arquitectura romana.
   2.1. El nacimiento de la *Vrbs*.
   2.2. Los primeros edificios públicos.
   2.3. Territorio y murallas.
   2.4. Las últimas construcciones de la monarquía.
3. Materiales y técnicas en la arquitectura romana.
   3.1. Evolución general.
   3.2. Materiales de construcción.
   3.3. Aparejos romanos.
   3.4. Técnicas decorativas.

1. La Roma de la monarquía

1.1. *Los orígenes de Roma*

En sus inicios, Roma era tan sólo una aldea de pastores situada en el Palatino, una de las colinas próximas al paso vadeable del río Tíber. El control de este lugar estratégico y el mercado de ganado que prosperó allí mismo se remontan al menos al siglo X a.C., tal como lo revelan restos de cabañas de troncos y ramaje, además de algunas tumbas aisladas como las halladas recientemente

bajo el foro de César o los restos de cerámicas de origen villanoviano y otras griegas de los primeros tiempos del Geométrico. Un origen tan humilde no correspondía a las ambiciones de la *Vrbs* y por ello, ya en el siglo IV a.C., los propios romanos tejieron una historia mítica para sus comienzos, remontándola a los tiempos de la guerra de Troya, de donde huirían Eneas y su familia junto a algunos compañeros; tras un largo periplo, se asentaron en Lanuvium, en las Colinas Albanas. Rómulo y Remo, descendientes de Eneas e hijos de Marte, realizaron la fundación mítica de la ciudad el 21 de abril del año 753 a.C., fecha convertida desde entonces en el punto cero de la datación romana, el *ab Urbe condita* de Tito Livio.

El periodo monárquico de la ciudad se reparte entre siete reyes –Rómulo, Numa Pompilio, Tulo Hostilio, Anco Marcio, Tarquino Prisco, Servio Tulio y Tarquino el Soberbio–, cuyos hechos son una mezcla de historia trasmitida por la tradición oral y de acciones legendarias. Establecida sobre las siete colinas –Capitolio, Palatino, Aventino, Celio, Esquilino, Viminal y Quirinal–, a principios del siglo VI Roma era ya una ciudad con casas construidas en mampostería, protegida por una muralla de tierra con una empalizada. Un canal de drenaje desecó el pantanoso valle de entre las colinas, donde se instalaron las primeras construcciones del futuro foro gracias al impulso constructor de los reyes de Roma.

En el año 509, tras el despótico reinado de Tarquino el Soberbio, los romanos le destituyeron, instaurando la República. Esta era una sociedad elitista, presidida por dos cónsules que se elegían cada año entre los miembros del Senado: en él se reunían los más ricos, dejando fuera del poder a los plebeyos, la clase humilde de la ciudad. Su reacción en el año 494 a.C. –ante los abusos de los propietarios y una deuda creciente–, permitió que los tribunos se incorporaran al poder, aunque ello no libró a la República de los continuos conflictos sociales.

1.2. *El legado etrusco y los elementos propios*

El peso de la tradición etrusca fue justamente reconocido por Tito Livio, quien decía de ellos que el prestigio alcanzado y sus hechos se extendieron a todo lo largo de la Península Itálica, desde los Alpes hasta el estrecho de Mesina, lo que supone que Roma, situada a medio camino, no podía escapar a ella. Las relaciones entre Roma y los etruscos se remontan a los primeros tiempos de la ciudad, y a ellas hacen refereneia las fuentes históricas, especialmente en los eventos relacionados con la dinastía de los Tarquinos, además de la información que se puede rescatar a partir de la documentación arqueológica.

Para los primeros momentos de la Edad de Hierro, contamos con referencias literarias que hablan de unas relaciones entre Amulio, el rey de Alba Longa

entre 797 y 753 a.C., con un tal Vel Vipie, presunto rey de Veyes, la ciudad etrusca situada a una quincena de kilómetros río Tíber arriba. La tradición romana considera de influencia etrusca la etapa de sus cuatro primeros reyes que la tradición pone entre el 753, fecha de la legendaria fundación de Roma, y el 616 a.C., en unos reinados también supuestos. A Rómulo (753-716 a.C.) se le atribuyó la fundación de la ciudad; su sucesor, el sabino Numa Pompilio (716-674 a.C.), es considerado el creador de las instituciones religiosas, mientras que el tercer rey, Tulo Hostilio (674-642 a.C.), ejemplifica al guerrero, el impulsor de las primeras guerras de conquista y la destrucción de la capital latina de Alba Longa. El cuarto rey, Anco Marcio (642-616 a.C.), es según la tradición el constructor del primer puente estable sobre el Tíber así como del primer puerto en su desembocadura. La etapa de los reyes latinos fue seguida por un segundo periodo, considerado propiamente como de monarquía etrusca, es decir, el periodo en el que se sucedieron Tarquino el Viejo (616-578 a.C.), Servio Tulio (578-534 a.C.) y Tarquino el Soberbio (534-506 a.C.), los tres llegados a Roma de fuera.

Estas relaciones entre gentes de Roma con los etruscos están documentadas epigráficamente con una extraordinaria pieza de marfil hallada en la zona sagrada de Sant'Omobono, a los pies del Capitolio, una placa en forma de león acostado fechado en la primera mitad del siglo VI a.C. y depositado en el santuario hacia 540-530. Se trata de una *tessera hospitalis* –una pieza de dos, que casaban perfectamente y permitían reconocerse entre sí a las partes que realizaban ese pacto de amistad a lo largo de generaciones– con la inscripción 'araz silqetanas spurianas', donde se identifica el nombre etrusco Araz Silketena (Araz el Sulcitano, seguramente un comerciante que habitaba en Roma, quizás del séquito de Tarquino) junto al de su paredro, Spurina, miembro de una de las más importantes familias aristocráticas de Tarquinia (Fig. 1).

Paralelamente, en los depósitos votivos del Foro Boario y al pie del Capitolio, han aparecido inscripciones en lengua etrusca, lo que demuestra que durante el siglo VI a.C. era el lenguaje de las algunas personas que vivían en

Figura 1. Tésera en marfil del área sacra de San Omobono, Roma, h. 570 a.C. Antiquarium Communale, Roma.

Roma, participando también de sus cultos. La tradición conservaba un nombre, el de *vicus tuscus* o barrio etrusco que, como su nombre indica elocuentemente, alude a la presencia de una zona 'etrusca' en el cuerpo urbano de Roma, situada al suroeste de la llamada *Roma quadrata*, entre el Capitolio y el Palatino y a poca distancia de la zona sagrada de Sant'Omobono.

La leyenda de la fundación de Roma debe mucho a la aportación de la *disciplina etrusca*, es decir, el arte de adivinar la voluntad divina a través de las distintas señales que ésta envía. Para proceder a la fundación de Roma y haciendo caso del texto de Plutarco (historiador griego del siglo I d.C.), Rómulo hizo venir expresamente desde Etruria a especialistas en el rito con el fin de que enseñaran a hacerlo correctamente. El relato de los auspicios que permitieron a Rómulo fijar la primera residencia en el Palatino tiene su correlato arqueológico en el hallazgo del *auguraculum* del Arx, una de las dos cimas del Capitolio, donde unos muros de piedra marcan ese lugar sagrado de observación y punto central religioso de la ciudad. La existencia de un cuerpo de augures, formados en tierras etruscas, se convirtió en fundamental para Roma,

Figura 2. a) Estatuilla de augur, bronce, Lapis Niger, h. 550 a.C. Museo del Foro, Roma.

Figura 2. b) Augur en bronce, cerca de Roma, siglo III a.C. Musei Vaticani.

Figura 2. c) Augur en cerámica sigillata romana, taller de Rasinius, h. 15 a.C. Sammlung des Instituts für Klassische Archaölogie, Tubinga.

tal como refleja la aparición de la estatuilla en bronce en el *Lapis Niger*, la supuesta tumba de Rómulo en el Foro y que data de hacia 550 a.C.; desde entonces, cualquier actividad de importancia tanto pública como privada, necesitaba del concurso de estos especialistas en la religión (Fig. 2). Sus atributos eran un vestuario especial, sin costuras ni botones, un gorro puntiagudo muy característico y, sobre todo, el *lituus* o cetro con un extremo curvado, símbolo de poder religioso que heredarían los sacerdotes romanos y acabaría dando lugar al báculo de las dignidades eclesiásticas cristianas.

En la iconografía romana se pueden encontrar otros muchos elementos que los romanos deben a Etruria, tanto en la vestimenta (la *toga picta* o manto de púrpura, propio de los reyes y que adoptarían los senadores y, posteriormente, los emperadores, al igual que el cetro o el anillo de oro) como en objetos de mobiliario (por ejemplo, la *sella curulis*, una silla plegable de maderas finas y elementos de marfil, que sirve para identificar a la magistratura curul) y otros elementos, tales como los *fasces*, símbolo de la justicia (apaleamiento público si es sólo un haz de varas, o bien ejecución de la pena de muerte si se acompaña de una *segur* o hacha). Asimismo, otras costumbres arraigadas en Roma cuentan con estos antecedentes etruscos, tales como los juegos gladiatorios, el gusto por las carreras de carros o el espectáculo del *triunfo*, el cortejo ceremonial para celebrar la victoria de los generales en la guerra, convertido en acto exclusivo de los príncipes en época imperial.

2. Inicios de la arquitectura romana

2.1. *El nacimiento de la Vrbs*

La principal característica topográfica de Roma es su ubicación a orillas del río Tíber. La garantía del agua en abundancia y la proximidad de unas colinas de toba suficientemente altas para servir de lugar de hábitat no fueron, sin embargo, los factores fundamentales para justificar el asentamiento de Roma en este lugar concreto. Sí lo fue su posición en una importante ruta comercial que va desde las salinas en la desembocadura del Tíber hasta las poblaciones de los sabinos, con el control de los vados de la Isla Tiberina; los romanos la llamaron, en consecuencia, *via Salaria*. Las ventajas de esta ubicación tenían, sin embargo, diversos inconvenientes: los pies de las colinas se hallaban surcados por arroyos que desaguaban en el Tíber, no sin antes dejar inundadas estas llanuras (Fig. 3). Gracias a la arqueología conocemos los primeros trabajos de acondicionamiento de este espacio para adecuarlo como asentamiento ya desde mediados del siglo VIII a.C. y convertirlo en una aldea fortificada en lo alto del Palatino, una de las siete colinas de Roma, situado entre el Foro y el

Tíber; allí se conservaban como reliquias históricas varios elementos del mito de Rómulo y convertidas en lugares de culto: el *Lupercal* o cubil donde los gemelos fueron criados por la loba, la *casa Romuli* o vivienda del fundador, al lado de donde éste tomó los auspicios o la *Roma quadrata*, el primer espacio de la ciudad (Fig. 4). Ésta aprovechaba la meseta que forma la colina, pronto fortificada con una simple empalizada que sustituyó al *sulcus primigenius* que las fuentes antiguas atribuyen a la *inauguratio* emprendida por Rómulo con la ayuda de una yunta formada por una vaca y un toro, en un ritual claramente vinculado con otros lugares de Etruria y del Lacio. A fines del siglo VIII a.C., esta Roma primitiva contaba con anchos muros de barro armados con postes y unos portalones amplios, protegidos por bastiones macizos, también de barro con un zócalo formado por bloques de toba, tal como se ha documentado en la parte nororiental de la colina, en el punto en que ésta se asoma al valle del Foro, y que ha sido fechado hacia 730-725 a.C. Las fuentes antiguas hablan de esta *porta Mugonia* que, junto con la *porta Romanula*, permitía la salida de esta protociudad hacia el norte, mientras otra, de nombre desconocido, se abría hacia el sur, hacia las riberas del Tíber.

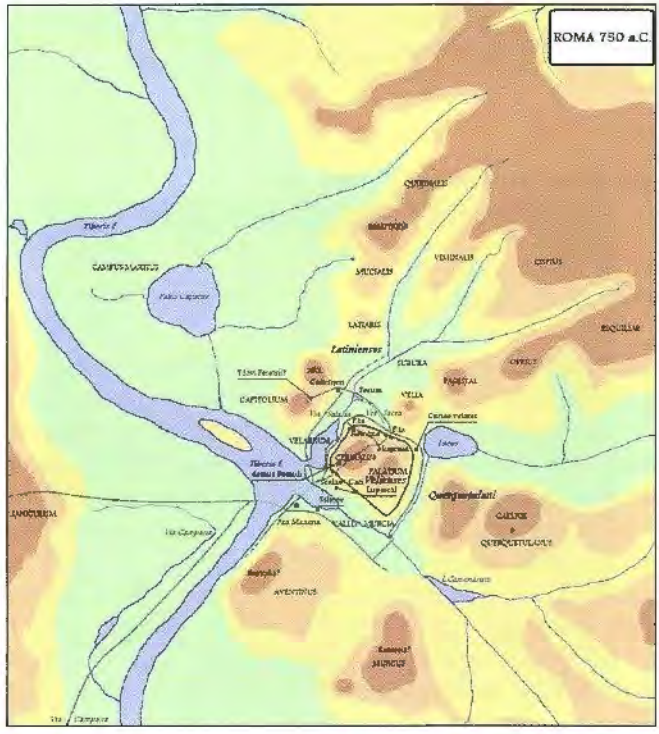


Figura 3. Plano general de la Roma de Rómulo, h. 750 a.C.

Figura 4. Reconstrucción del Palatino en tiempos de Rómulo, siglo VIII a.C.

2.2. *Los primeros edificios públicos*

En el interior del recinto, el caserío disperso estaba formado por estructuras sencillas de planta rectangular y esquinas redondeadas, formadas por series de postes clavados en el terreno y paredes de ramaje entrelazado con barro y una cubierta vegetal. A la entrada, un porche daba acceso a un interior oscuro, escasamente iluminado por el hueco de la puerta y el fuego del hogar, en un ámbito de apenas 5x3,5 metros. De todo ello, hoy día quedan tan sólo las huellas, en el lecho rocoso de toba, de las zanjas de cimentación de los muros y los huecos para alojar los postes –seis reforzando las paredes y uno o dos en el centro, con el fin de sostener la viga maestra del tejado, además de las cuatro que forman el porche de entrada– (Fig. 5). Este tipo de vivienda perduró hasta mediados del siglo VII, fecha en que se sustituyó por el modelo de casa de habitaciones, si bien las más antiguas que se han conservado son ya de inicios del siglo VI. En la base del lado norte del Palatino, las excavaciones arqueológicas de hace una década han revelado los primeros momentos del *aedes Vestae*, un templo aún de madera con una columnata de postes alrededor de la cabaña ovalada, precedente casi exacto de la forma circular del templo de Vesta levantado posteriormente a apenas unos metros y donde, desde los mismos tiempos de la fundación, se guardaba el fuego sagrado de la ciudad por parte de las vírgenes vestales.

Figura 5. a) Restos de 'la cabaña de Rómulo', Palatino.

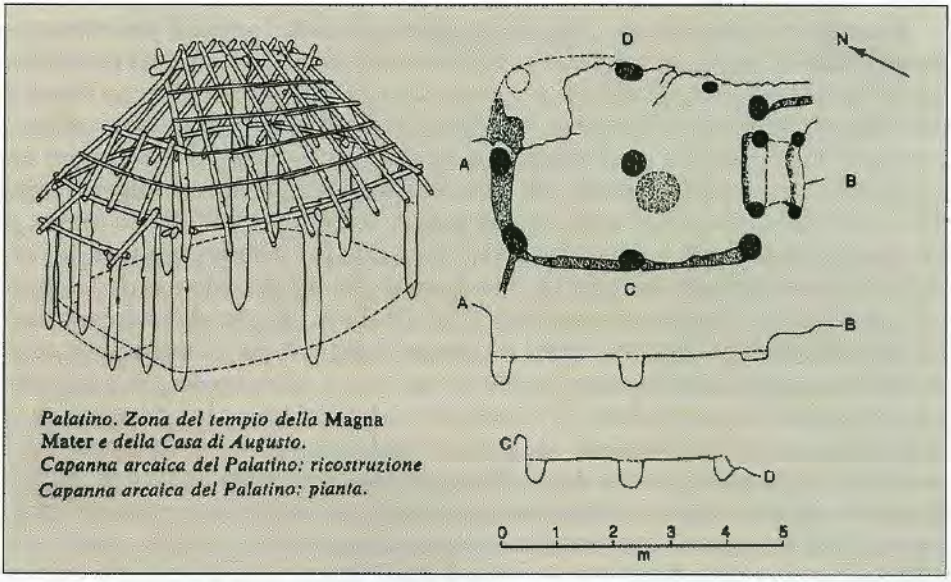


Figura 5. b) Reconstrucción de 'la cabaña de Rómulo', sg. F. Coarelli.

Muy cerca de allí, al otro lado de la vía Sacra y en el borde del Foro Romano, se elevaba un edificio que, según la antigua historiografía mítica romana, se suponía que había sido construido como *atrio regium*, residencia y sede oficial de la monarquía, por el legendario rey Numa Pompilio, el sucesor de Rómulo. El edificio constaba de dos estancias paralelas y un porche columnado común a ambas, al fondo de un patio trapezoidal realizado con paredes de barro. Una vez eliminada la monarquía, la *Regia* sirvió como sede del *pontifex maximus*, y en un lateral del patio se construyeron sendas habitaciones convertidas en santuarios a Marte y Ops, cuyos elementos de culto (la lanza de Marte, los escudos de los sacerdotes salios, etc.) se guardaban allí. Además, aquí se custodiaban los archivos de los sacerdotes, el calendario y los anales de la ciudad (*Annales fasti maximi*). Las excavaciones en la década de 1960 demostraron que la forma constructiva, semejante a la del palacio etrusco de Acquarossa, también del siglo VI a.C., se había mantenido sin cambios –a pesar de sucesivas destrucciones, alteraciones y ampliaciones– hasta la Antigüedad tardía, cuyos restos bien conservados fueron convertidas en casas en la Edad Media, siendo expoliados y reutilizados en época moderna.

El espacio político de la primera comunidad romana se hallaba situado a los pies de la colina del Capitolio, en su vertiente oriental, justo en el margen del pantano interior donde se elevaría el Foro en el futuro. Las primeras actuaciones comenzaron con unas obras de drenaje y apertura de espacios abiertos donde erigir los edificios de carácter político: la pendiente del monte acogía los

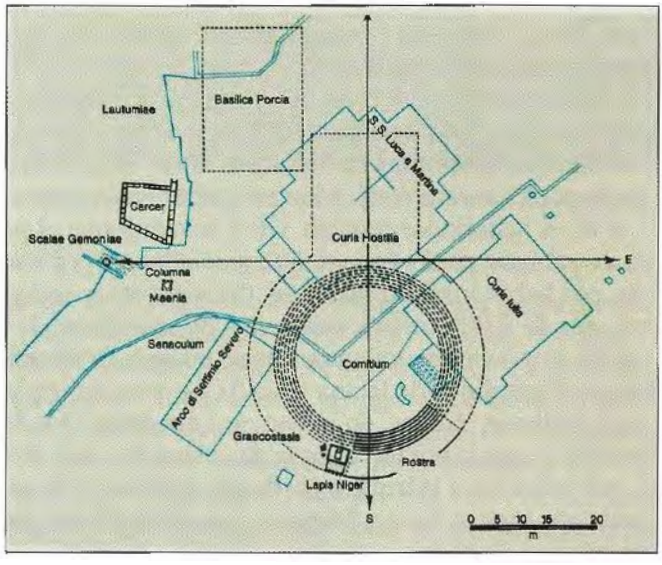


Figura 6. Planta de la Curia Hostilia. el Lapis Niger y el Tullianum, sg. Filippo Coarelli.

comitia centuriata, primeras asambleas de ciudadanos, al abrigo del culto a Vulcano, divinidad itálica de las profundidades y del fuego. El *comitium* consistía en una explanada circular rodeada de varias gradas, de las que apenas quedan restos y que acogieron también espectáculos como luchas de gladiadores (por esa razón, algunos autores ven en este antiguo edificio al aire libre el origen de la planta del anfiteatro). Al lado del Comitium y como necesario complemento monumental, se erigía la *Curia Hostilia*, nombre que alude al tercer rey de Roma, Tulo Hostilio, quien habría mandado construir este edificio como lugar de reunión del Senado (Fig. 6). Los magistrados elegidos por las curias ayudaban al gobierno del rey, haciendo cumplir las leyes y organizando un espacio público, el *ager Romanus antiquus*, que durante un par de siglos se limitaba al entorno de las 'siete colinas' (Capitolio, Palatino, Aventino, Celio, Esquilino, Quirinal y Viminal) y las tierras aledañas. No sería hasta el gobierno del cuarto rey, Anco Marcio, cuando el territorio extraurbano se extiende hasta la desembocadura del Tíber, lo que convierte a Roma en una incipiente ciudad-Estado arcaica que, desde su puerto fluvial, controla el tráfico comercial entre el Lacio y Etruria.

El espacio sagrado de esta Roma inicial estaba situado en la cumbre principal del Capitolio, pronto convertida en ciudadela de la ciudad y sede de diversos cultos desde antiguo: allí, en un templo fundado por el propio Rómulo, Júpiter Feretrio era el garante de los juramentos y donde se celebraban las primeras *ovationes* o ceremonias de victorias militares, mientras el culto a Juno se celebraba en el Arx, la otra cima del monte capitolino, amparando el *auguraculum* o lugar de los auspicios. Pero el templo más prestigioso fue el *templo de Iuppiter Optimus Maximus*, en lo alto de la colina –el Capitolio propiamente dicho–, construido como el equivalente y competidor del templo de *Iuppiter Latiaris* alzado en la cumbre del monte Albano y santuario de todos los latinos, al cual acabaría desplazando en importancia en tiempos de la República. Según la tradición, el primer rey etrusco de Roma era Tarquinio Prisco, hijo del noble griego Demarato, exiliado de Corinto, y de Tanaquil, noble originaria de Tarquinia, y que fue llamado por el mismo Anco Marcio, quien lo convirtió en su sucesor en el 617 a.C. A él, el historiador romano Tito Livio atribuye el primer triunfo obtenido sobre los sabinos, pero es conocido especialmente por sus obras públicas, sobre todo, por haber iniciado las obras del gigantesco templo de Júpiter Capitolino, con más de 3.000 metros cuadrados de superficie, de los que quedan únicamente los imponentes cimientos que se pueden contemplar en el interior de los Museos Capitolinos de Roma (Fig. 7). Se trata de la plasmación del templo itálico de tradición etrusca, de planta casi cuadrada (63x53 m.), con la mitad de su longitud ocupada por un 'bosque de columnas', seis de frente en tres filas de fondo, que preceden a la triple cella donde recibían culto la 'tríada capitolina' compuesta por Júpiter, Juno y Minerva. Las obras fueron realmente concluidas por Tarquino el Soberbio y su inauguración, en el año 509, coincidió con la expulsión del monarca. Las diversas restauraciones del edificio, especialmente tras los incendios del 83 a.C., del 69 d.C. y del 80 d.C. se hicieron res-

petando siempre las dimensiones y el aspecto del viejo templo tarquinio, cuyo prestigio fue tal que las ciudades fundadas por Roma habían de contar con un conjunto similar en cada una de ellas, también denominados Capitolios.

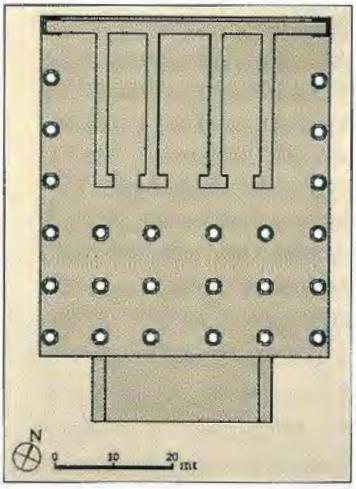


Figura 7. a) Planta del templo de Jupiter Optimus Maximus en el Capitolio, inaugurado en 509 a.C.

Figura 7. b) Restos del zócalo del templo, Musei Capitolini, Roma.

Figura 7. c) Reconstrucción del Capitolio en la maqueta Gismondi, Museo della Civiltà Romana, Roma.

2.3. *Territorio y murallas*

Al rey Servio Tulio se le atribuye la primera ampliación y consolidación de la primera etapa plenamente urbana de Roma, dividiendo el conjunto del *Septimontium* en IV *tribus*: Suburana (que incluía el Celio), Esquilina (que incluía el Opio, el Cispio y el Fagutal), Colina (formado por el Quirinal) y Palatina (que incluía el Palatium, el Germalus y la Velia); fueron excluidos el Aventino y el Capitolio, cuya incorporación urbana se realizaría en época imperial. Las cuatro regiones cubrían una extensión de unas 425 hectáreas, muchas de las cuales no estaban aún habitadas por completo –estos espacios libres servirían para acoger a las poblaciones vecinas en caso de conflicto, tal como ocurriese en 508, cuando Porsenna de Chiusi asedió Roma en ayuda del destronado Tarquino–, con una población estimada en aproximadamente entre cuarenta y ochenta mil habitantes en estos momentos iniciales del urbanismo romano. Esta división de la ciudad estaba llamada a perdurar varios siglos, desde mediados del siglo VI hasta los tiempos en que Augusto, a fines del siglo I a.C., reorganizara Roma con sus XIV *regiones*.

El contorno de estas cuatro partes fue protegido con la construcción de las primeras *paredes urbica* siguiendo su límite sagrado e inviolable en el plano legal, el *pomerium*, compuesto por un *agger* o gran terraplén –de 5 metros de altura y unos 25 metros de ancho en la base y 13 metros en la parte superior– formado por la tierra extraída de una *fossa* dispuesta como una defensa exterior, todo ello de manera discontinua, es decir, realizado en aquellos puntos donde las colinas no ofrecían una defensa natural con sus escarpes. Con todo, los llamados *muros Servianos* que hoy en día se conservan en algunas partes de Roma son, en realidad, los paramentos de piedra que reforzaron la antigua estructura discontinua de tierra y piedras, realizados en apenas veinticinco años, entre 384

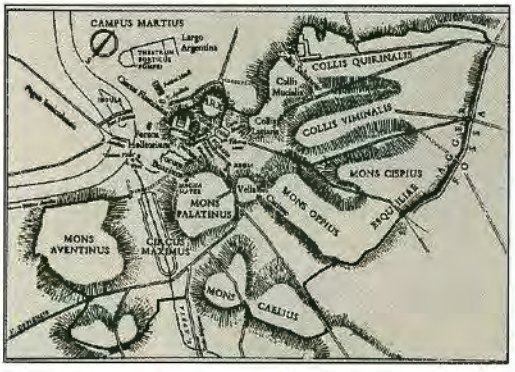


Figura 8. a) Plano de los muros servianos y las colinas de Roma.

Figura 8. b) Restos de los muros servianos en los alrededores de la Estación Termini, Roma.

y 359 a.C., una vez que las estructuras anteriores se demostraran incapaces de evitar el asalto de los galos de Brenno, quien en 390 a.C. saqueó y devastó la ciudad (Fig. 8).

La construcción del templo de Júpiter Capitolino fue continuada por Servio Tulio, quien además tradicionalmente fue el responsable del santuario de Diana en el Aventino y el complejo santuario de Fortuna y Mater Matuta en el Foro Boario, la zona junto al río Tíber y la isla Tiberina. Al pie del Capitolio, en su lado sur, el hallazgo de fragmentos de cerámica que datan de finales del Bronce Medio y Tardío (1150-900 a.C. aproximadamente para el centro de Italia) da testimonio de la existencia en esta zona de un hábitat protohistórico, antes de la fecha tradicional para la fundación de Roma. El nombre de Servio Tulio se une también a la reestructuración del Foro Boario, un *emporio* o espacio de mercado nacido en relación con el río y que fue elegido en el periodo de la monarquía con el fin de realizar una serie de trabajos altamente representativos en el plano ideológico, religioso y político. En esta zona se construyeron en el segundo tercio del siglo VI a.C. dos templos gemelos, de los que se ha excavado uno mientras el otro aún permanece debajo de la iglesia de Sant'Omobono. Las fuentes históricas los designan como templos de la Fortuna y de Mater Matuta, ambos precedidos por un altar, una cella grande y única, con cuatro columnas *in antis* (Fig. 9). La elección del lugar fue significativa: con ellos se alude a Fortuna, la divinidad protectora de Servio, y se señala la creciente importancia comercial de Roma; además, Mater Matuta era una deidad asociada con la navegación (la Aurora protege de los naufragios e indica el camino,

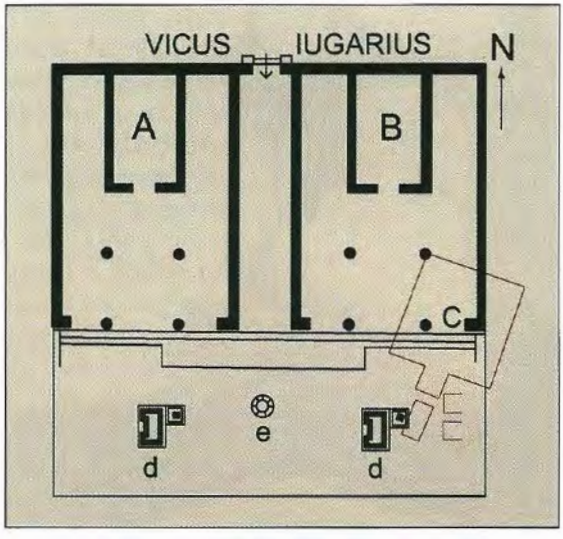


Figura 9. Planimetría del área sacra de Sant'Omobono, Roma. A, templo de Fortuna; B, templo de Mater Matuta; C, templo arcaico; D, altares; E, exvoto.

similar a la diosa griega Leucotea o a la fenicia Isthar) y, por lo tanto, apreciada por los marineros y los comerciantes extranjeros que frecuentaban el puerto fluvial. Los intercambios comerciales que se llevaban a cabo entre romanos, griegos, etruscos, fenicios y cartagineses estaban bajo la protección de estas dos divinidades, en una especie de santuario internacional, tal como existía en Pyrgi, el puerto de Caere, con deidades equivalentes en diferentes nombres.

Entre los hallazgos del santuario destacan los restos de la decoración arquitectónica de los templos (acróteras de volutas coronando el frontón, fragmentos de animales feroces echados sobre las patas traseras, coloreados en marrón, azul, rojo, blanco y negro). También se encontraron dos fragmentos de estatuas de terracota, una figura de Hércules reconocible por su *leonté* o piel de león atada sobre los hombros. De la segunda estatua fue recuperada una vestidura que envuelve las piernas, con el pie izquierdo hacia delante, una mano derecha cerrada y una cabeza femenina que lleva un casco probablemente Minerva, con frecuencia asociada a Heracles en la iconografía griega. Se trata de obras realizadas por artistas etruscos de categoría, como los que según las fuentes acompañaron a Servio Tulio a Roma para emprender su plan de obras públicas, alrededor del 570 a.C. (Fig. 10). El templo, claramente relacionado con el poder real de origen etrusco, fue inmediatamente arrasado en los primeros años de la República y no fue reconstruido hasta inicios del siglo IV a.C., cuando los romanos conquistaron Veyes y Camilo, el general vencedor, expuso en este recinto los tesoros allí saqueados.

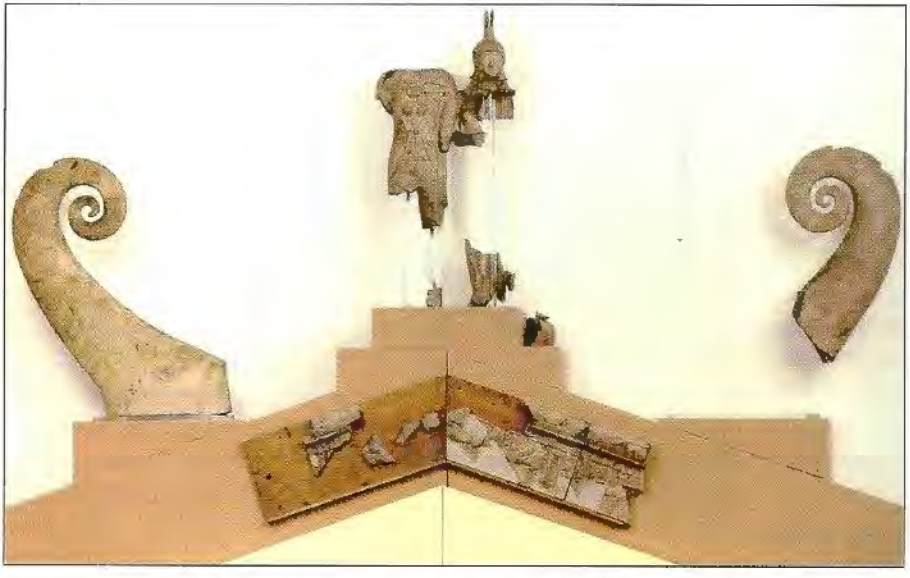


Figura 10. a) Sima en terracota del templo de Sant'Omobono, Roma.

Figura 10. b) Minerva y Hércules, estatuas en terracota de la sima del templo de Sant'Omobono, Roma, siglo VI a.C.

2.4. *Las últimas construcciones de la monarquía*

Las obras hidráulicas de Roma cuentan con diversos restos datables en esta época: Tarquino Prisco hizo abrir la Cloaca Máxima, que desde el barrio Suburano atravesaba el valle interior ocupado por las aguas pantanosas y las vertía en el Tíber después de cruzar el Foro Boario. Plinio describe esta obra como una gran zanja al aire libre que drenaba las aguas estancadas y permitía la paulatina ocupación de ese espacio que, desde entonces, se convirtió en el *Forum romanum*, el centro de la vida pública de esta incipiente ciudad. Este colector se cubriría tiempo después, en plena época republicana, mediante bóvedas de cañón realizadas con bloques de piedra.

Para abastecerse de agua, además del río Tíber, los romanos contaban con varias cisternas, además de un manantial al pie del Palatino y en la vecindad del templo de Vesta, la *fons Iuturna*, y otra situada en el pie del Capitolio, al lado de las *scalae Gemoniae* que permitían el acceso al Arx y su templo de Juno. Este manantial se acondicionó a modo de cisterna, conocida como *Tullianum* –por Servio Tulio, el rey constructor– y se edificó con bloques de piedra; de planta circular, se alzaba con la forma de falsa cúpula, conseguida por aproximación de hiladas. Andando el tiempo, ya en época republicana, la

cisterna fue cortada en su mitad superior, cuando se le superpuso una techumbre y una estancia de planta trapecial; un agujero en el techo permitía el acceso a la parte inferior, convertida ahora en prisión de máxima seguridad y conocida como *carcer Mamertina*, al que Salustio se refirió como "lugar repugnante y espantoso por su estado de abandono, oscuridad y pestilencia". Servir de prisión en la época de las persecuciones contra los cristianos, como 'cárcel de Pedro', permitió su conservación y conversión en foco de peregrinaciones; hoy día se puede ver como 'sótano' de la iglesia de San Giuseppe dei Falegnami (Fig. 11).

Figura 11. Cisterna del Tullianum-Carcer Mamertina, planta inferior.

A pocos metros de allí, entre el Tullianum y el Comitium, se encuentra el *Lapis Niger*, así llamado por el pavimento de mármol oscuro que servía para marcar el lugar exacto donde la tradición situaba un hito de la leyenda de Rómulo, pues se trataría del sitio desde donde ascendió al Olimpo –hecho que según algunos no fue más que la tapadera de su asesinato por parte de un grupo de senadores–, y donde con posterioridad se le rendía homenaje como si se tratase de su tumba. Debajo de ese pavimento se guardaban los restos de un *sacellum* o templete arcaico, los restos de una columna cónica –quizá la base de una estatua– y parte de un pilar o ara con sus cuatro lados cubiertos de inscripciones. Se trata del texto incompleto con el latín más antiguo conservado hasta ahora, en torno al 600 a.C., con una fórmula que advierte del castigo a la pena capital hacia quien altere la paz del lugar y en el que se cita a un rey, razón por la cual se considera a este monumento como el *heroon* que toda ciu-

dad antigua –especialmente en el ámbito griego– tiene en su centro monumental y en el que se honra la memoria del héroe fundador de la comunidad. Su carácter sacro quedó demostrado con el hallazgo, en 1899, de las ofrendas que allí se depositaron a lo largo de mucho tiempo: recipientes de cerámica en miniatura que imitaban cerámicas etruscas, corintias y otras itálicas.

Tarquino el Soberbio está relacionado con la terminación del magnífico templo de Júpiter iniciado por Tarquinio Prisco y que se inauguró después de su expulsión de Roma, en el 509 a.C. De su decoración arquitectónica se han conservado antefijas, figuras fragmentarias y placas en relieve con frisos que representan a lanceros a caballo. Estos restos arquitectónicos de terracota muestran fuertes similitudes con las obras etruscas de Veyes, lo que nos hace recordar que la imagen de culto del dios (una estatua de Júpiter hecha de terracota con las facciones pintadas en rojo de minio) y la acrótera del *columen*, que representaba a un carro tirado por cuatro caballos, se atribuyeron al coroplasta Vulca de Veyes, llamado por Tarquino para realizar estas obras.

En estos mismos años o en los inicios del siglo v, aproximadamente, cabe situar a la *Loba Capitolina*, seguramente realizada por un artista etrusco y quizá originalmente pensada como animal guardián de una tumba, tarea que desempeña perfectamente una hembra en estado lactante, cuando mayor peligro encierra para un intruso. Es conocida por los romanos desde fines del siglo iv a.C. y convertida en un símbolo de la ciudad como *Mater romanorum*, verdadero cuadro viviente de la leyenda de Rómulo y Remo, desde que los hermanos Ogulnios en 295 a.C. colocaran debajo de ella las figuras de los gemelos; perdidas años después, fueron repuestas en el Renacimiento con otras, fundidas en esta ocasión por Antonio Pollaiuolo (Fig. 12).

Figura 12. Loba capitolina, bronce, 500-480 a.C., Musei Capitolini, Roma.

3. Materiales y técnicas en la arquitectura romana

3.1. *Evolución general*

En los manuales de historia no faltan, a la hora de valorar el papel jugado por Roma, tanto en la propia Antigüedad como en su proyección futura, ciertos lugares comunes en el momento de considerar su herencia cultural, tanto en el ámbito inmaterial –el latín como madre de tantas lenguas romances de Europa o el corpus del Derecho como herencia que aún pervive en el ordenamiento jurídico actual– como en el campo de sus realizaciones materiales, y aquí casi siempre se insiste en su aportación en el campo de la construcción y la ingeniería. Dada la cantidad de restos constructivos repartidos por todo el Imperio romano y su duración en el tiempo (más de un milenio levantando todo tipo de edificios), uno de los campos de interés en el estudio de la arquitectura romana tiene que ver con el análisis minucioso de los materiales utilizados y las técnicas empleadas, así como las implicaciones estéticas que de ello se derivan.

Por ello, y aunque a veces resulte un capítulo algo tedioso, se hace necesario un repaso de los mismos, aunque sea somero, tanto en el análisis de sus componentes –con sus consecuencias cronológicas, tan útiles para fechar tal o cual edificio– como la explicación de la terminología más comúnmente empleada, presente en todo tipo de descripciones de edificios, memorias arqueológicas, guías monumentales o tratados de arte y arquitectura. En ellos predominan los términos en latín, tomados buena parte de ellos de los tratadistas antiguos (Vitrubio o Plinio entre otros muchos) o propuestos por la erudición contemporánea y convertidos en un lenguaje acuñado propio. El campo de la 'arqueología de la arquitectura' ha conocido un enorme desarrollo en los últimos decenios y ello ha permitido realizar un completo catálogo de estructuras, fechadas o no, unas recogidas en las fuentes escritas o inéditas otras y de mayor o menor trascendencia histórica, que permiten en la actualidad aproximaciones cronológicas realmente notables. Desde el año 2000, el inventario completo de los edificios de la ciudad de Roma –y fijándonos tan sólo en los que se han documentado dentro de los *muros Aurelianos*, la muralla exterior de la ciudad realizada a partir de 275 d.C.– arroja algunas cifras interesantes que permiten entender el alcance de este método de trabajo: se han computado 5.726 restos diferentes fechados entre los siglos IX a.C. y VI d.C., con una técnica constructiva perfectamente identificable en 2.859 de ellos, mejor o peor conservados. Ello ha facilitado una clasificación completa de los *opera*, es decir, las técnicas edilicias según la materia prima empleada, la forma de preparación de los mismos a pie de obra, la disposición de los elementos y las dimensiones de las partes integrantes.

3.2. *Materiales de construcción*

Los materiales empleados pueden clasificarse en 'naturales' (madera, tierra y piedra) y 'transformados' (argamasa, ladrillo, hormigón), según el grado de elaboración de los mismos. El material más antiguo es, sin duda, la madera (*opus subliceum*) y su empleo se documenta a todo lo largo de la historia romana: aprovechada casi sin transformación, se utilizaba para la edificación de las cabañas y las empalizadas que protegían la aldea primitiva, unidos los postes y ramas con ataduras o entrelazados entre sí. Después, sirvieron para armar los muros de tierra, ayudándoles a soportar unas techumbres cada vez más complejas y pesadas, hechas a base de troncos, ramas y brezo o hierba. Con su elaboración a través de técnicas de carpintería, sirvió para la construcción del esqueleto de los edificios y el armazón de los tejados, sin dejar de emplearse en todo el periodo histórico romano, especialmente para aquellos edificios de construcción rápida y con materiales baratos destinados a las clases menos pudientes. Se trata, en este caso, del *opus craticium* (enrejado o emparrillado), en el que la estructura de postes y vigas se rellena con adobes, ladrillos o piedras menudas, sin descartar una mezcla de todos ellos. Con este sistema es como se construyeron las *insulae* o bloques de pisos, fáciles de rehacer después de los múltiples incendios que acababan con barriadas enteras en la antigua Roma (Fig. 13).

Figura 13. 'Opus craticium' reconstruido, Herculano.

El uso de la arcilla también cuenta con un uso continuado a lo largo de la historia y no sólo romana. Conoce dos formas básicas, el *opus latericium* o fábrica de ladrillo pero en su versión cruda –sin cocer, es decir, desecado de forma natural (*crudus later* = adobe)–, y el *opus formaceum*, cuyo nombre alude al uso del encofrado en cuyo interior se apisona el barro mezclado con grava o cualquier otro aglutinante –de ahí deriva el 'formazo', término todavía empleado en las obras de tapial–. Ambas técnicas pueden adquirir gran resistencia pero requieren de una protección en la parte superior de los muros, so pena de verse erosionado en pocas temporadas de lluvias (Fig. 14).

Figura 14. 'Opus latericium', muro de adobes en Solunto, Sicilia.

La piedra (*opus siliceum*) también cuenta con una larga trayectoria. Usada en cimientos y zócalos de los muros de tierra y madera, al principio se aprovechaba en su forma natural de cantos rodados o fragmentos de piedra. En Roma, a fines del siglo VII a.C. comienzan a trabajarse de forma tosca bloques de toba rojiza, fácil de trabajar, para formar las bases de los muros de patios y casas. Desde el siglo VI a.C. ya se tallan los bloques en formas regulares (*opus quadratum*) y aprovechando las canteras autóctonas; las descripciones de arquitectura romana hablan de *capellaccio*, *grotta oscura*, *fidene*, *aniene*, etc., nombres que se refieren a su lugar de procedencia y que también tienen su indicación cronológica (Fig. 15). Por ejemplo, a partir del siglo II a.C. se emplea el *lapis tiburtinus* o travertino (por Tibur o Tívoli, al sureste de Roma), una caliza marmórea de excelente calidad. Por esa época comienza también la importación de diversos mármoles de Grecia para los primeros edificios helenizantes de Roma, mientras que el tan conocido mármol de las canteras de Luni (Carrara) sólo es conocido a partir de su descubrimiento en época de Julio César y su explotación se generaliza a partir de Augusto (27 a.C. - 14 d.C.).

Figura 15. 'Opus siliceum', canteras romanas de Mértola, con bloques preparados para su traslado.

Las construcciones que emplean grandes bloques de piedra irregulares pero ajustados entre sí, comparable en la forma al aparejo ciclópeo del mundo micénico, se denomina *opus poligonale*, especialmente idóneo para las obras de fortificación de las colonias romanas, como es el caso de *Signium*, la actual Segni, que conserva aún varios centenares de metros de esta muralla original del siglo IV a.C. con algunas de sus puertas monumentales (Fig. 16).

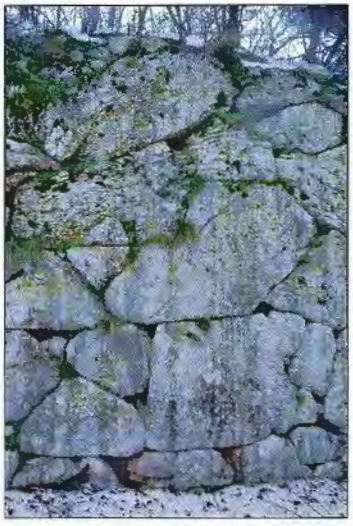


Figura 16. 'Opus siliceum poligonale', murallas de Segni, Lacio, siglo IV a.C.

Pero es gracias a la destreza adquirida en el empleo de los materiales 'transformados' o artificiales como la arquitectura romana se convirtió en revolucionaria, especialmente desde el descubrimiento de la argamasa de cal a fines del siglo III a.C. La mezcla de arena y cal (obtenida quemando piedra caliza en hornos y 'apagándola' antes de usarla en la obra de albañilería) adquiere una enorme compacidad; mezclada con el *pulvis puteolanis* o ceniza volcánica (por Puteoli o Pozzuoli, en la bahía de Nápoles, y de ahí el nombre moderno de puzolana), además de gran ligereza permite su fraguado bajo el agua, por lo que se convierte en el material ideal para las obras hidráulicas, que conocerán un auge paralelo. Los muros se hacen copiando el viejo sistema del *émplekton* griego: dos paramentos o caras de piedra en seco, bien encajadas unas con otras, encierran un relleno de barro con piedras, cascajo e, incluso, algunos ladrillos cocidos, apreciables en el caso de la colonia romana de Velia, situada en la Campania. Con el empleo de la nueva argamasa con cal estos muros de *opus caementicium* se vuelven casi indestructibles y se convierten en el sello distintivo de la construcción romana, tanto por la rapidez en la ejecución de la obra como por la plasticidad del nuevo material, que permite la formación de estructuras de altura considerable y con tramos curvilíneos. Pero con-

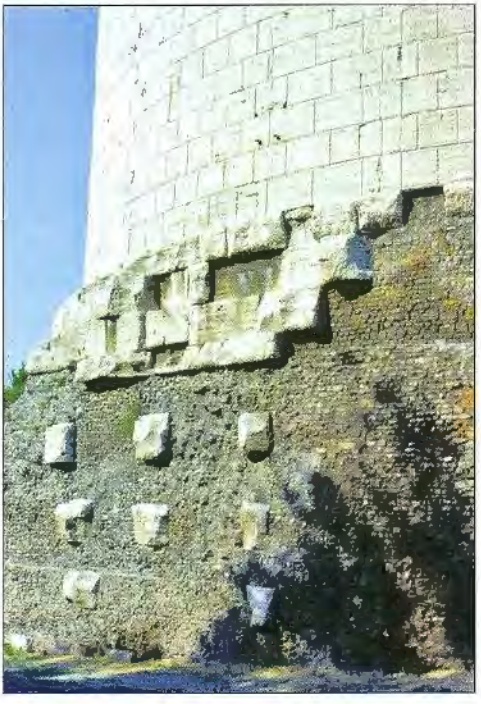


Figura 17. 'Opus caementicium', siglo I a.C.
Tumba de Cecilia Metela, Roma.

viene aclarar que el *opus caementicium* forma el núcleo de la arquitectura romana y no estaba previsto que se contemplase en el exterior de los muros, por lo que éstos habían de contar con diferentes materiales para constituir los paramentos, enmascarando el hormigón en su interior; por lo general, cuando actualmente se ve el núcleo de hormigón romano es porque los muros han sufrido un expolio de sus materiales exteriores, tal como se aprecia en el podio de la tumba de Cecilia Metela en Roma (Fig. 17).

El uso del ladrillo cocido y las tejas, elaborados con moldes, era conocido en Etruria y Roma había adquirido de ella sus techumbres de terracota para los primeros templos ya en época monárquica. Pero en su empleo sistemático para levantar muros, mezclado con argamasa y piedra, habrá que esperar a los últimos años de la época republicana, en las obras de César. Con su fabricación en serie, especialmente desde Tiberio (14-38 d.C.), se generaliza el *opus testaceum*, la obra hecha exclusivamente de ladrillo y mortero (de *testa* o *coctus later* = ladrillo), mucho más adecuado para edificios más resistentes y, sobre todo, más grandes, tan característicos de la arquitectura bajoimperial (Fig. 18). Fabricados en serie por medio de moldes, este sistema permite una producción en masa con estándares en medidas y formas, lo que permitía también la sistematización del trabajo del arquitecto a la hora de diseñar y construir todo tipo de edificios en cualquier parte del imperio, con lo que se obtiene ese estilo inconfundible que adquiere la arquitectura romana con este material. Además de ladrillos, aquí se puede considerar otros elementos de barro cocido, tales como tejas, acróteras, frisos decorativos, etc., muchos de los cuales cuen-

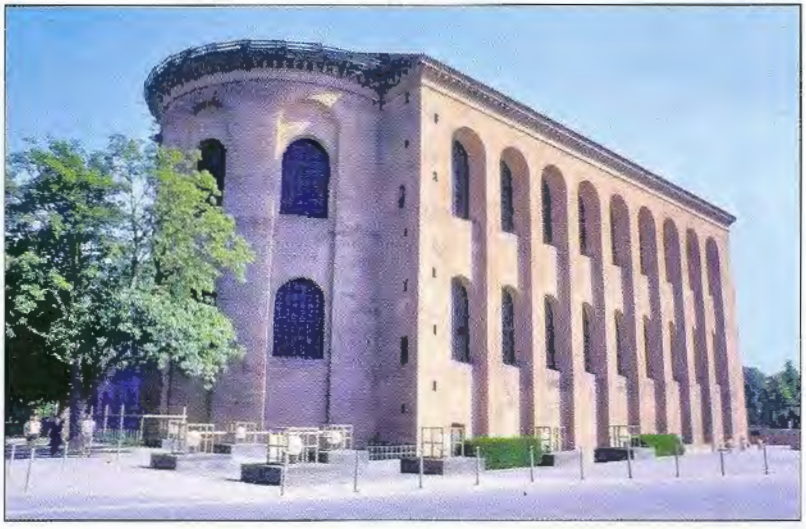


Figura 18. Edificio en 'opus latericium', siglo IV. Aula Regia de Augusta Treverorum, Tréveris, Alemania.

tan con *bolli laterici* o sellos estampados en los que figuran los nombres de los dueños de los hornos que los fabricaron y, en ocasiones, los del emperador del momento, con lo que se convierten en elementos muy útiles para fechar una obra de construcción o de una reparación de la misma (Fig. 19).

Figura 19. a) Piezas latericias varias, Museo Arqueológico de Lisboa.

Figura 19. b) 'Bolli laterici', Museo de Villa Adriana, Tívoli.

3.3. *Aparejos romanos*

Además del material empleado, en la construcción romana se distingue una amplia variedad de formas y variantes según la disposición de los elementos constitutivos. Así, dentro de la obra general de construcción en *opus caementicium*, generalizado desde inicios del siglo II a.C., cabe diferenciar las siguientes técnicas.

Opus quadratum, cuando son bloques pétreos regulares los que forman los paramentos o cortinas de los muros, con un núcleo formado por un relleno de piedra triturada, el *caementum* propiamente dicho, pues al principio este es el nombre que dan los romanos al cascajo que da fuerza a la argamasa de cal y arena una vez fraguado el conjunto. Gracias al uso del hormigón, convertido en el verdadero esqueleto de los edificios, éstos pueden alcanzar dimensiones que llevan al límite físico de sus sillares regulares hasta alturas de los casi 50 metros que tienen el Anfiteatro Flavio de Roma, el puente de Alcántara en Cáceres o la Porta Nigra de Tréveris (Fig. 20).

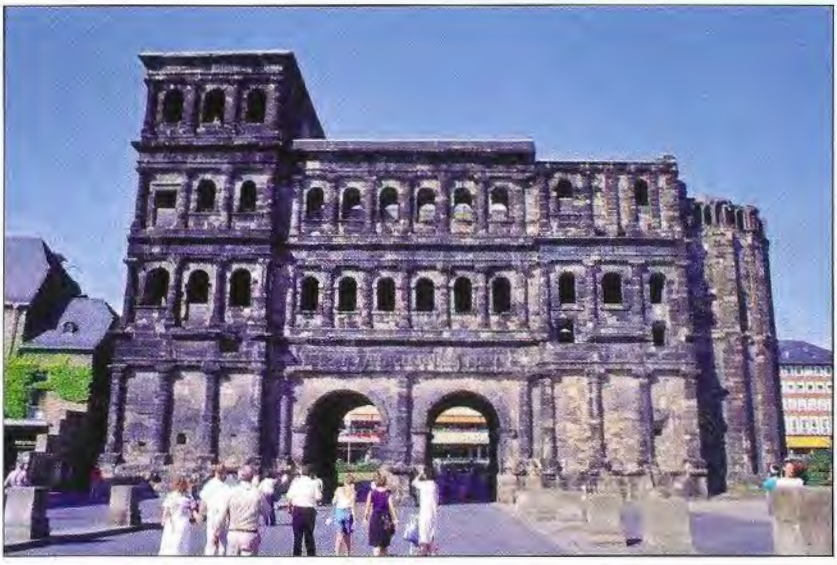


Figura 20. Ejemplo de 'opus quadratum', Porta Nigra, siglo IV d.C. Augusta Treverorum, actual Tréveris.

El *opus incertum*, descrito por Vitrubio, consiste en ir levantando los muros hasta cierta altura con una doble cortina formada por pequeños bloques piramidales, de forma que la base quede hacia el exterior y el extremo quede incrus-

tado en la masa intermedia del muro, formada por el 'cemento' (considerado desde ahora como el conjunto de argamasa y piedra machacada). Una vez enrasado el muro con estas piedras hincadas (*incertum* procede de *insertare* = incrustar) y su relleno, se procede a repetir la operación tantas veces como sea necesario, una hilada tras otra, hasta alcanzar la altura total requerida. El resultado de este procedimiento es una obra sólida, de gran resistencia mecánica y además impermeable, cualidades que la convierten en ideal para obras de ingeniería hidráulica o para edificios monumentales (Fig. 21). Esta técnica comienza su andadura en 193 a.C., cuando se construyeron los almacenes portuarios de Roma conocidos como *Porticus Aemilia*, al suroeste del Aventino.

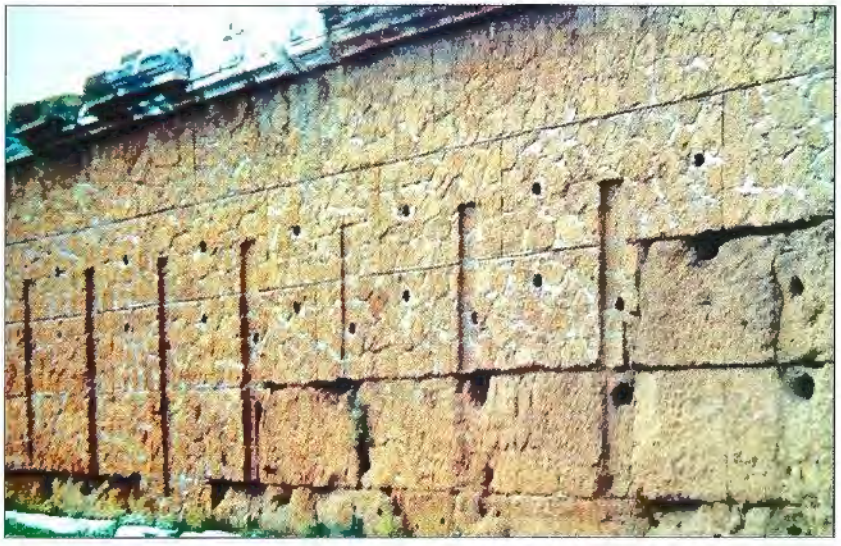


Figura 21. 'Opus incertum', tribunal de los Rostra, foro republicano de Roma.

Pero la variante más conocida y empleada, por su valor estético y facilidad de construcción, es el *opus reticulatum*, que designa a aquel paramento compuesto a partir de piezas de piedra incrustadas en el hormigón de forma oblicua y de modo regular, a modo de red. Su uso se extendió por todos los dominios de Roma desde el último siglo de la República hasta los tiempos de Adriano, ya avanzado el siglo II (Fig. 22).

Con la mezcla de varios tipos de aparejo surgen otros, tales como el *opus mixtum*, fusión del uso de los sillares formando esquinas, jambas o simples marcos de paneles hechos a base del sistema reticular; cuando estas formas o simples muros de sillares se hallan entreverados con hiladas de ladrillo, el resultado es el *opus vittatum*, así denominado por las bandas de un color dife-

rente (*vittatum* = veteado) proporcionado por el ladrillo. Este sistema fue empleado en los últimos tiempos republicanos y en la etapa altoimperial, cuando aún no se había generalizado el uso del ladrillo o el forrado de las paredes con otros materiales (Fig. 23).

Figura 22. Aparejo en 'opus reticulatum', Museo de Villa Adriana, Tívoli.

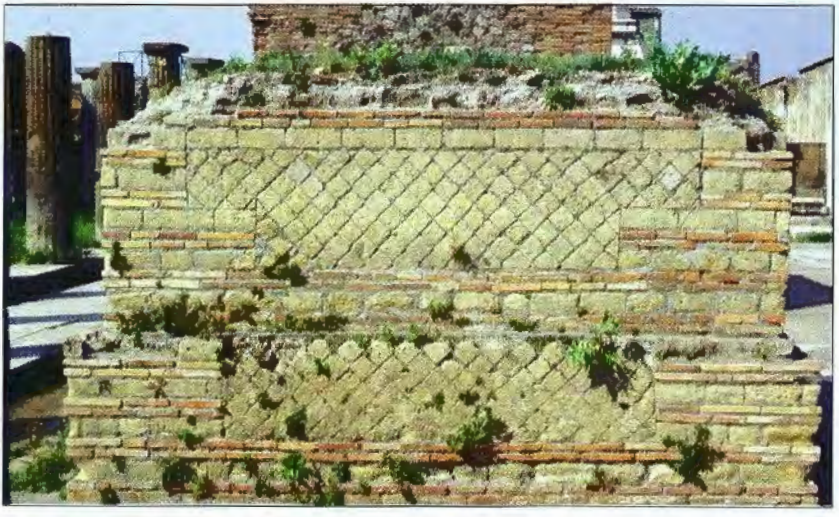


Figura 23. 'Opus mixtum'; 'reticulatum' y 'vittatum', pedestal de estatua, Pompeya.

En otras ocasiones, la terminología alude a un origen geográfico, como es el caso del *opus gallicum* citado por César al describir el sistema de construcción de las fortalezas galas, consistente en muros de tierra y piedra armados longitudinal y transversalmente por postes de madera, además de un parapeto en este material coronando la obra, lo que permitía que ardiesen en los asedios romanos. Asimismo, el *opus africanum* alude a este origen, si bien también se conoce en el sur de Italia y en Sicilia; consiste en una disposición de grandes bloques en forma de cadenas que arman un muro de piedras sillares más o menos regulares, muy utilizado en los siglos I y II de nuestra Era (Fig. 24).

Figura 24. 'Opus africanum', Capitolio de Dugga, en Túnez.

Un estudio de estos materiales y técnicas no quedaría completo sin aludir a los sistemas de andamios, el uso de cimbras para formar arcos y bóvedas o el empleo de todo tipo de máquinas elevadoras, a las que Vitrubio dedica buena parte de su obra y entre las que destaca el *maius tympanum* o grúa de tambor, minuciosamente representado en el relieve de la tumba de los Haterii, conocida familia de constructores en la Roma de época de Trajano y Adriano (Figs. 25 y 26).

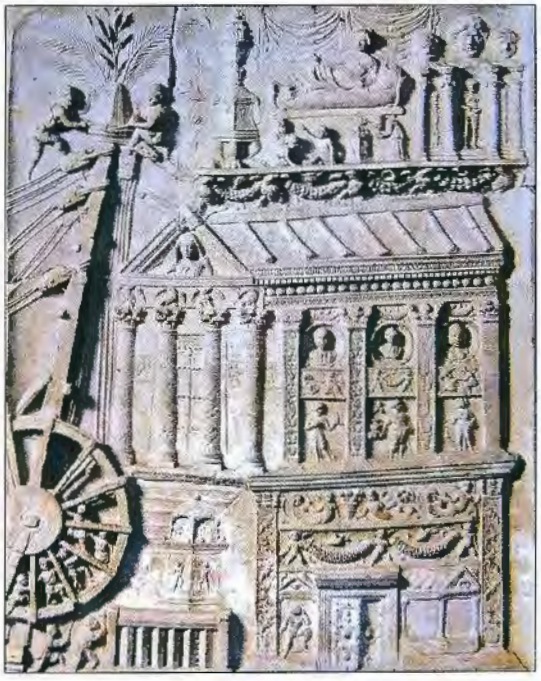


Figura 25. Grúa de tambor, tumba de los Haterii, inicios del siglo II. Musei Vaticani, Roma.

Figura 26. Albañiles romanos elevan un muro, fresco de la tumba de Trebio Justo, en la via Latina, cerca de Roma, inicios del siglo IV.

3.4. *Técnicas decorativas*

Ya se ha mencionado más arriba que el *opus caementicium* forma el núcleo de la arquitectura romana, por lo que el exterior de los muros o paramentos habían de estar formados por diferentes tipos de aparejos. Otra solución, adoptada desde los últimos siglos de la República, era recubrir los muros mediante un *opus tectorium* o forro decorativo para ocultar los elementos estructurales de los mismos. Se pueden distinguir diversos tipos de *opera tectoria* atendiendo a los materiales empleados: piedra, pintura, estuco o mosaico, tanto para las paredes como para pavimentos.

El *opus tectorium* pétreo incluye todas aquellas variantes de forro a base de placas de mármoles y otras piedras, procedentes de todas partes del Imperio, cortadas en finas planchas y fijadas a las paredes mediante grapas y argamasa de cal (Fig. 27), lo que lo distingue de los sistemas constructivos griegos, a base de sillares macizos, con el consiguiente ahorro de materiales costosos.

Figura 27. 'Opus tectorium' pétreo, ágora romana de Corinto.

El *opus tectorium* pictórico incluye a las diversas formas de preparar la pared con un revoco más o menos fino hecho de estuco como base de un acabado con pintura. Se trata de la técnica del fresco, en la que los colores, de origen mineral, se aplican a las paredes cuando la última capa de estuco aún está reciente, sin fraguar, con el fin de que aquellos penetren en su interior y garanticen su perdurabilidad. En un buen número de casos, la técnica empleada es

el de la encáustica, con los pigmentos desleídos en cera caliente, lo que permite que el resultado adquiera una notable resistencia incluso a la luz solar, sin perder sus cualidades de coloración y brillo.

Las más antiguas pinturas romanas comienzan a mediados del siglo II a.C. y su evolución está establecida en los llamados 'estilos pompeyanos', gracias a la gran cantidad de ejemplos conservados en las ciudades y villas sepultadas en la erupción del Vesubio en el año 79 d.C. (Fig. 28).

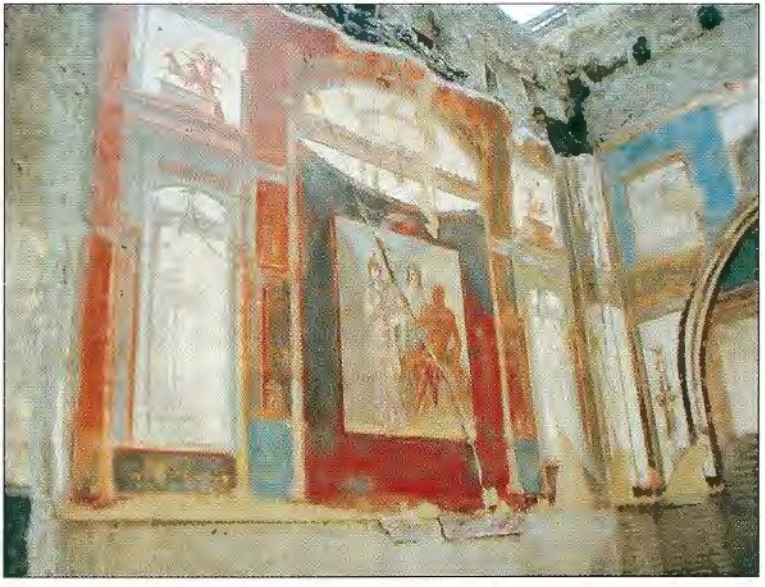


Figura 28. 'Opus tectorium' pictórico, Colegio de Augustales o Curia, Herculano.

Con el término *opus tesellatum* (de *tessella* = cubo, dado) se denomina a cualquier superficie totalmente recubierta con mosaico, formado por un tapiz de piezas cúbicas dispuestas formando motivos decorativos. También conocido como *opus musivum*, constituye una forma muy extendida de recubrir paredes y suelos a base de piedrecillas recortadas en terracota, pasta vítrea y mármoles de colores, cuyos diseños pueden alcanzar gran complejidad (Fig. 29). Derivado de éste es el *opus vermiculatum* (de *vermiculus*, diminutivo de *vermes* = gusano), para el caso de mosaicos cuyas teselas son minúsculas, de apenas algunos milímetros de lado, empleadas para obras de gran valor artístico y económico, por la delicadeza de sus trazos engañosos, pues a cierta distancia pueden ser confundidos con una pintura. Por lo general se hacían sobre una tabla, pudiéndose después incrustar en una pared o suelo (Fig. 30).

Figura 29. 'Opus tessellatum', siglo I d.C. Casa de Neptuno y Anfitrite, Herculano.

Figura 30. 'Opus vermiculatum', firmado por Dioscúrides de Samos, siglo I a.C. Pompeya, Museo de Nápoles.

El estuco se emplea generalmente como base para la pintura, extendido en varias capas superpuestas, la última de las cuales suele tener polvo de alabastro o de mármol como uno de sus constituyentes. Pero en ocasiones se emplea para molduras en relieve o en forma de cuadros tallados en bajorrelieve, un arte extremadamente costoso y reservado a ciertas viviendas, como

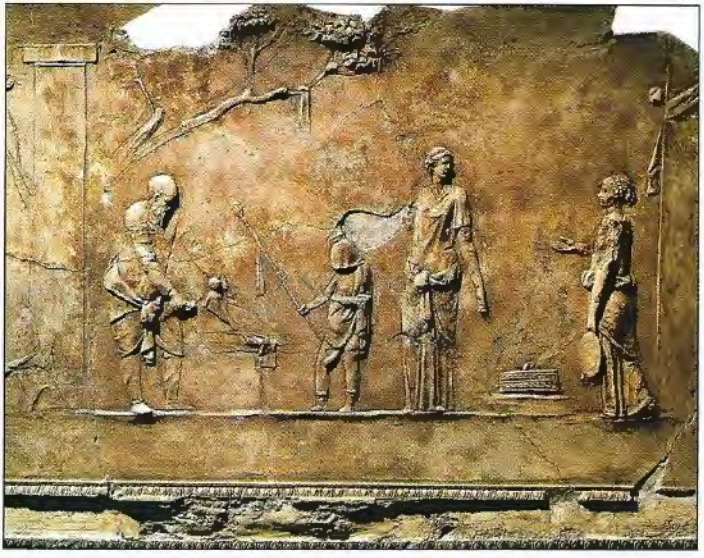


Figura 31. Estuco tallado, siglo I a.C. Villa de la Farnesina, Roma.

Figura 32. Estuco impreso, siglo II d.C. Villa Adriana, Tívoli.

es el caso de la villa de la Farnesina en Roma, propiedad de la familia de Augusto, y de donde se han recuperado un buen número de paneles (Fig. 31). Otros ejemplos muestran el estuco labrado mediante el uso de estampillas, como es el caso de los techos de la biblioteca de la Villa de Adriano en Tívoli, que permiten esconder el burdo aspecto del hormigón con el que se han fabricado las cubiertas (Fig. 32).

En el caso de los suelos, también se suelen emplear materiales y técnicas diferentes: además de las tradicionales losas de piedra, más o menos trabajadas en un *opus poligonale* (es el caso de calles y calzadas pavimentadas), también puede emplearse una mezcla de argamasa de cal, arena y fragmentos de tejas o ladrillos machacados; es el caso del *opus signinum*, con su característico tono rojizo, pero sobre todo por las teselas sueltas formando un *signum* o dibujo, generalmente geométrico (Fig. 33).

Figura 33. 'Opus signinum', siglo I a.C. Pompeya.

Una variante del mosaico es el *opus sectile*, esta vez una superficie formada a base de piezas de mármol recortadas y ajustadas milimétricamente para formar motivos decorativos en una obra de marquetería (Fig. 34). Por último, cabe citar una forma de disposición de los materiales con sus juntas en zig-zag, el *opus spicatum* (de *spica* = espiga), realizado con ladrillos o piedras planas colocadas inclinadas y dispuestas de modo oblicuo (Fig. 35).

Figura 34. 'Opus sectile', siglo I d.C. Casa de Ostia Antica.

Figura 35. Ladrillos en 'opus spicatum', Villa Adriana, Tívoli.

El conocimiento de los materiales, sus lugares de procedencia y las posibilidades de su uso en la arquitectura es un campo que ha experimentado un gran impulso en los últimos años de la investigación, consiguiendo con ello nuevos datos no sólo en las formas de explotación en las canteras, sino también en lo que se refiere a sus medios de transporte y las rutas empleadas, las herramientas utilizadas en su trabajo y, por último, en su destino final, con sus repercusiones artísticas a la hora de estudiar los monumentos romanos (Fig. 36).

Figura 36. Materiales romanos originales en las termas de Diocleciano, hoy basílica de Santa Maria degli Angeli, Roma.

Tema 9

EL ARTE ROMANO REPUBLICANO (509-27 A.C.)

José Jacobo Storch de Gracia y Asensio

Esquema de contenidos

1. Introducción histórica.
   1.1. La conquista del Mediterráneo.
   1.2. El arte, botín de guerra.
   1.3. Arte griego y coleccionismo en Roma.
2. Arquitectura.
   2.1. La ciudad romana: urbanismo.
   2.2. La belleza de la ingeniería. Murallas, acueductos y vías.
   2.3. Tipologías arquitectónicas: edificios públicos.
      2.3.1. Templos.
      2.3.2. El Foro republicano.
      2.3.3. Basílicas y teatros.
   2.4. Arquitectura doméstica.
   2.5. Arquitectura funeraria.
3. Artes figurativas.
   3.1. La escultura romana.
      3.1.1. Inicios de la escultura exenta.
      3.1.2. El relieve histórico.
      3.1.3. El realismo romano: la importancia del retrato.
   3.2. La pintura mural: orígenes, técnica y evolución.
   3.3. El mosaico.
   3.4. Otras producciones artísticas.

1. Introducción histórica

1.1. *La conquista del Mediterráneo*

El aumento demográfico y el expansionismo romano de los primeros siglos de la República trajo consigo la conquista de las fértiles tierras del Lacio, enfrentándose a los diversos pueblos vecinos (latinos, sabinos, ecuos, hérnicos, volscos, auruncos, etc.). La lucha fue larga y no siempre victoriosa: la conquista de Etruria hubo de ser interrumpida ante la invasión de los galos, quienes saquearon Roma, a excepción del Capitolio, donde se refugiaron los habitantes; éstos tuvieron que comprar el final del asedio en 386 a.C. La reconstrucción de la ciudad se realizó rápidamente y el conflicto con sus vecinos llevó a Roma a la ardua conquista del centro de Italia, del norte (Etruria) y del extremo sur de la Península (guerra contra Tarento y contra su aliado, Pirro, rey de Epiro).

Por fin, en el año 275 a.C., Roma extiende su jurisdicción sobre casi toda la Península Itálica y pronto chocó con los intereses comerciales de Cartago. La

Figura 1. Conquista romana de Italia, desde el 500 a.C. hasta el 200 a.C.

I Guerra Púnica estalló en Sicilia y, tras una larga guerra (264-241 a.C.), los cartagineses tuvieron que renunciar a Sicilia, Córcega y Cerdeña, además de pagar una fuerte indemnización. Para poder cumplir los pagos y ampliar su área de influencia, los cartagineses emprendieron la expansión por la Península Ibérica, aprovechando sus recursos mineros, agrarios y de hombres. Ante la fuerza que adquirió Aníbal, los romanos emplearon la caída de Sagunto como excusa para iniciar la II Guerra Púnica en 219 a.C. Las campañas de Aníbal en Italia y sus victorias en Tesino, Trebia, Trasimeno y Cannas, diezmaron a los ejércitos romanos. Sin embargo, Roma siguió contando con sus aliados itálicos y emprendió la conquista de Hispania (desde el año 218 a.C., cuando los Escipiones desembarcaron en Ampurias), cortando los suministros de Aníbal. Éste fue derrotado definitivamente en Zama (202 a.C.), y Cartago hubo de hacer frente a altísimas indemnizaciones de guerra, deshacerse de su flota y renunciar a los territorios no africanos bajo su dominio, que pasaron a Roma (Fig. 1). La destrucción definitiva de la ciudad tuvo lugar tras la III Guerra Púnica (149-146 a.C.), integrándose todo su territorio en la provincia romana de África.

A lo largo del siglo II a.C., junto a los éxitos en política exterior, la República romana sufrió una grave crisis social, al empeorar las condiciones de los plebeyos. Los últimos tiempos de la República se llenó de luchas entre los ricos propietarios y sus seguidores –los *optimates*– y los impulsores de una política de concesión de tierras a los empobrecidos campesinos –los *populares*–. Ello permite entender los éxitos del general popular Cayo Mario en la reforma del ejército romano y las victorias sobre los númidas norteafricanos así como sobre los germanos teutones y cimbrios. La política agraria, la concesión de nuevas tierras a los veteranos de las campañas de Mario y el creciente poder que los jefes militares iban adquiriendo, en detrimento del Estado, sirven para entender la larga etapa de guerras civiles en la República, entre Cayo Mario y Lucio Cornelio Sila primero, y en los triunviratos después, y en estos problemas descansa la razón última de la muerte de la propia República en favor de un sistema de tipo monárquico, el Imperio.

Durante la dictadura de Sila comenzó la carrera de un militar, Cneo Pompeyo, a quien sus contemporáneos apodaron *Magno* en recuerdo de Alejandro, con quien se le comparó por sus éxitos militares. Mientras tanto, en Roma, Marco Licinio Craso y Julio César estaban empeñados en una política de concesión de tierras a los veteranos, lo cual los convirtió en dos figuras muy populares. Con el fin de no entorpecerse mutuamente, los tres prohombres establecieron un pacto secreto para repartirse el poder; nació así en el año 60 el 'primer triunvirato' (Fig. 2).

Con esta alianza, César pudo llegar al consulado en el año 59 y conseguir el mando absoluto del ejército en las Galias romanas durante cinco años, en los que pudo planificar y conseguir la conquista de las Galias céltica y belga, llegando a poner el pie en Britania. Con otro mandato especial de cinco años más, César llevó las fronteras romanas hasta el Rin, finalizando así la conquista

del mayor territorio hecho por un solo hombre en la historia de Roma. Ante sus éxitos en la Galia, el Senado exigió de César la entrega de su mando militar; como ello suponía quedar al margen del poder político y tener que hacer frente a un ajuste de cuentas por su labor como cónsul, César decidió marchar con su ejército sobre Roma. Con el paso del río Rubicón, en el año 49 a.C., comenzaba la guerra civil. Tras la derrota y muerte de Pompeyo, César tomó el poder en calidad de dictador vitalicio y comenzó sus reformas sociales –entrega de tierras a los veteranos, el viejo problema de Roma– y de infraestructura –reparación de viejos edificios, construcción de otros nuevos–. Antes de poder ejecutar todos sus inmensos planes, en marzo del año 44 a.C., fue asesinado por un grupo de conspiradores contrarios a su política.

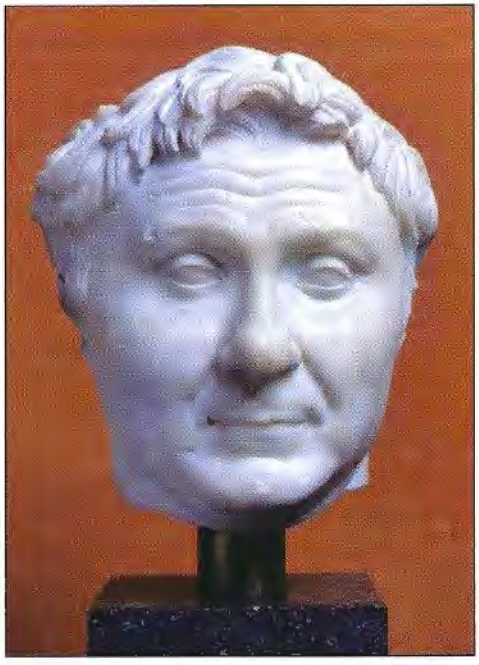


Figura 2. a) Busto de Cneo Pompeyo Magno, hacia 55 a.C. Ny Carlsberg Glyptothek, Copenhague.

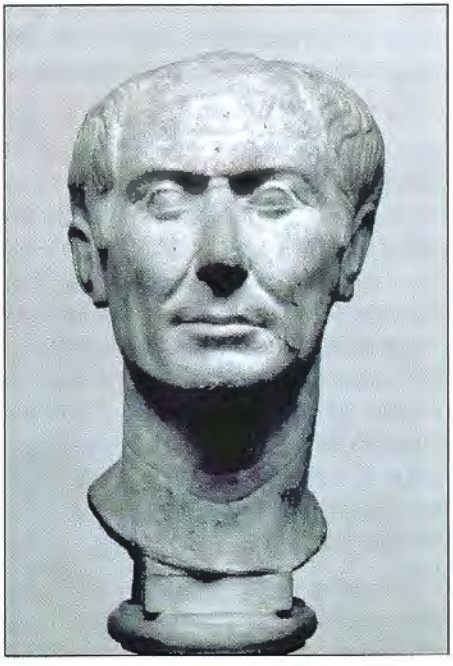


Figura 2. b) Busto de Julio César, de Tusculum, h. 45 a.C., Museo d'Antichità, Turín.

1.2. *El arte, botín de guerra*

Las fuentes antiguas refieren con cierto detalle los primeros ejemplos de obras de arte obtenidas en el transcurso de campañas militares y que fueron expuestas en Roma como botín: además de los escudos dorados que se colga-

ron en el Foro tras la victoria de Lucio Papirio Cursor sobre los samnitas en 310 a.C., la estatua colosal de Júpiter Capitolino mandada hacer con las armas tomadas otra vez a los samnitas por Spurio Carvilio unos años después, o el sonado caso de las dos mil estatuas de bronce expuestas en el templo de Fortuna y Mater Matuta traídas de *Volsinies* y donadas por Fulvio Flaco en 264 a.C.

En los últimos años del siglo III a.C., Roma culminó la conquista del sur de Italia –Siracusa en 212 a.C. y Tarento en 209 a.C.–, ampliando sus miras hacia el Oriente. Grecia pasó a formar parte del cada vez más extenso imperio romano desde el 194 a.C. y, después de tres guerras macedónicas, el reino de los herederos de Alejandro Magno en el 148 a.C. Por si fuera poco, el reino helenístico de Pérgamo fue entregado a Roma como herencia por su último rey, Atalo III, quien moría sin descendencia en 133 a.C.; así se formó el núcleo de la provincia romana de Asia. El contacto con la cultura griega tendrá unas consecuencias fundamentales en la transformación del pensamiento y el arte romanos. La helenización del arte romano está directamente relacionada con la conquista de los territorios griegos y la antigua costumbre de la *processio triumphalis* que, desde los tiempos de Rómulo, permitía que los generales victoriosos de las principales campañas desfilasen triunfalmente por las calles de la ciudad hasta llegar al Capitolio, donde se ofrecía a Júpiter Óptimo Máximo los *spolia opima*, su diezmo o parte correspondiente del botín en armas y bienes (Fig. 3). En esta ceremonia, el ejército vencedor mostraba los prisioneros, las armas y los recursos conseguidos en la campaña, entre ellos los objetos artísticos de las ciudades derrotadas. De este modo, los romanos veían obras de arte griegas que, según Plutarco, en el caso de la derrota de Perseo de Macedonia a manos de Emilio Paulo en 168 a.C., llegaron acumuladas en unos 250 carros.

Figura 3. Lastra arquitectónica con desfile triunfal, h. 500 a.C. Museo Archeologico, Palestrina.

Los generales vencedores solían destinar parte de su botín a la construcción de templos votivos, en los que se colocaban esas obras de arte capturadas bajo la protección de los dioses; de este modo constituyeron verdaderas galerías artísticas, un muestrario de los valores estéticos del arte griego entre los ciudadanos de Roma. El ejemplo mejor conocido es el *Pórtico de Metelo* en el Campo de Marte, en el cual Quinto Cecilio Metelo *Macedónico* expuso en 146 a.C. un gran número de estatuas griegas originales, entre las que destacaba el Alejandro Magno ecuestre en bronce, hecha por Lisipo y trasladada a Roma desde el santuario de Dion, al pie del monte Olimpo.

Otra parte del botín, obviamente, quedaba en manos de los jefes militares, pertenecientes a las principales familias, quienes en ese acercamiento a las obras griegas experimentaban un proceso de asimilación de sus cualidades. La cultura griega, convertida en modelo a imitar, comenzó así su andadura en Roma, eso sí, de un modo exclusivo al principio: tan sólo entre aquellas familias que adquirieron la costumbre de hablar griego, buscar pedagogos griegos para sus hijos y, en fin, adoptar las costumbres de Grecia –con la familia de los Escipiones como el ejemplo más notorio–, no sin la oposición de las grandes familias romanas que estuvieron al margen de estas conquistas, fieles defensoras de los valores tradicionales de la *virtus* y contrarias a que la invasión de filósofos, gramáticos y otros intelectuales griegos transformase la sociedad tradicionalista imperante, con Porcio Catón 'el Censor' a la cabeza de ellas. La tensión entre los 'conservadores', partidarios de mantener intactas las *mores maiorum* o costumbres de los antepasados y los nuevos adeptos de la cultura griega no quedarían resueltas hasta prácticamente los tiempos de Adriano, ya en el siglo II d.C., y ello gracias a los impulsos de Augusto en favor de la difusión del arte clásico o de Vespasiano en el de la enseñanza pública del latín y del griego en las cada vez más numerosas escuelas públicas.

1.3. *Arte griego y coleccionismo en Roma*

Desde sus primeros contactos con el mundo griego, algunos miembros más destacados de la República romana desarrollaron una actitud filohelena y adquirieron, entre otras, la *afición del coleccionismo* (Fig. 4). Estas gentes, de gran cultura, no fueron bien vistas por las clases romanas tradicionalistas, como bien muestra Cicerón, un *homo novus* que, al menos públicamente, ridiculizaba a estos hombres cultos como *graeculi*, si bien en su fuero interno los envidiaba y llegó a imitarles; con el tiempo, una vez convertido en un hombre famoso, su villa de la Campania llegó a albergar una importante colección artística. Parte de su fama como abogado y orador la adquirió gracias a un proceso judicial relacionado con un asunto de obras de arte robadas. En el año 70, los ciudadanos de algunas ciudades de Sicilia solicitaron de Cicerón que se convirtiera en el fiscal de una causa contra C. Verres, quien había sido pretor de Sicilia durante los dos años anteriores y había realizado una auténtica campaña de

expolio patrimonial, no sólo entre particulares, sino también de edificios públicos e incluso de templos; para ello, no llegó a dudar en condenar a muerte a ciudadanos romanos que le estorbaban en su coleccionismo compulsivo de antigüedades. El proceso de Verres por concusión tuvo un final fulminante gracias a la intervención de Cicerón, quien publicó sus discursos para esta causa en sus *Verrinas*; entre ellos, el discurso *De signis* constituye no sólo un metódico inventario y descripción de las obras robadas –estatuas grandes y pequeñas, piezas de vajilla, medallas, gemas y camafeos, joyas antiguas– sino también un buen documento para mostrar lo que era, a mediados del siglo I antes de nuestra Era, la posesión de una colección de obras de arte.

Esta costumbre se fue generalizando entre las clases pudientes de Roma y el interés se dirigía tanto a las antigüedades etruscas –los *tyrrhena sigilla*, esculturas de terracota y bronce además de cerámicas– y campanas –según Suetonio, en su biografía de César, los colonos romanos de Capua hallaron tumbas casualmente y cuidaron de no destrozarlas, para sacar vasos antiguos enteros– como hacia las obras griegas. Según Estrabón, "tras permanecer Corinto largo tiempo desierta, fue el divino César quien, sensible a las ventajas naturales del lugar, instaló allí una colonia compuesta mayoritariamente de libertos. Estos recién llegados, al remover las ruinas y abrir las tumbas, descubrieron una enorme cantidad de objetos cerámicos modelados y multitud de bronces. Admirando su calidad, no dejaron una tumba sin revisar, de modo que obtuvieron una gran cantidad de ellos y, vendiéndolos muy caros, abarrotaron Roma de *necrocorinthia*. Así nombraron a los objetos que provenían de

Figura 4. El 'haruspex' C. Fulvius ante una estatua de Hércules, recuperada por unos pescadores, siglo I a.C. Museo Nazionale. Ostia.

las tumbas y en particular a las cerámicas. Al principio se los estimó mucho, tanto como a los bronces de Corinto; enseguida la moda pasó, los vasos empezaron a escasear y en su mayor parte eran de mala calidad". El propio Julio César, según palabras de Suetonio, era un apasionado coleccionista de gemas labradas y nunca se separaba de una que tenía la imagen de *Venus Genitrix*, la antepasada de su familia.

Gradualmente se fueron formando multitud de colecciones en Roma, si bien de un modo ecléctico: junto a obras originales de diversas fechas, muchas otras no eran más que copias realizadas por escultores llegados a la ciudad, atraídos por el reclamo de los encargos por parte de los nuevos aficionados al arte griego. Para ellos y al decir de Plinio, autores como Scopas *minor*, Pasíteles, Timárquides o Coponios, por citar algunos, realizaron obras con las que satisfacer sus ansias de poseer piezas refinadas similares a las que habían llegado a la ciudad tras la conquista del Mediterráneo oriental.

2. Arquitectura

2.1. *La ciudad romana: urbanismo*

Cuando se habla de una ciudad romana típica, por lo general se alude a una ciudad de planta ortogonal, con una distribución regular de sus calles y casas en torno a los dos ejes –*cardo* y *decumanus*–, con un *forum* o plaza en el cruce de ambas y en la cual se elevan los principales edificios públicos; todo ello, convenientemente rodeado y protegido por una muralla con sus puertas y torres, siguiendo las ideas urbanísticas heredadas del mundo etrusco, como ya se expuso más arriba. Este es el modelo que Roma implantó por todas partes, allí donde fundó una *colonia romana*, una ciudad nueva donde instalar a los veteranos de sus legiones y a ciudadanos romanos dispuestos a reproducir el modo de vida de la metrópolis y para la cual se buscaba una planta casi idéntica unas a otras. Así, desde mediados del siglo IV a.C. y a lo largo de las vías romanas que salían de la capital en todas direcciones, las *coloniae* garantizaban el control de los territorios conquistados: Ostia, hacia 380 a.C., –para el control de la desembocadura del Tíber–, *Antium* en 338 a.C., *Tarracina* en 329 a.C., *Alba Fucens* en 303 a.C., *Minturnae* en 296 a.C., *Cosa* en 273 a.C. y *Pyrgi* en 264 a.C., por señalar algunas de las principales ciudades de alrededor de Roma (Fig. 5).

Todas ellas se convertían en *simulacra Romae*, en modelos a escala de la capital y que han pervivido hasta hoy, bien convertidas en ruinas, bien como núcleos históricos de buen número de ciudades modernas. Sus principales edificios se construían a imagen y semejanza de los que se levantaban en ese

momento en la *Vrbs*, la ciudad por antonomasia: Roma. En ella se proyectaban los modelos originales del foro, la curia, el templo, el comicio, la basílica, el circo o el anfiteatro y desde allí se exportaba a toda ciudad romana que se fundara en cualquier parte del creciente imperio.

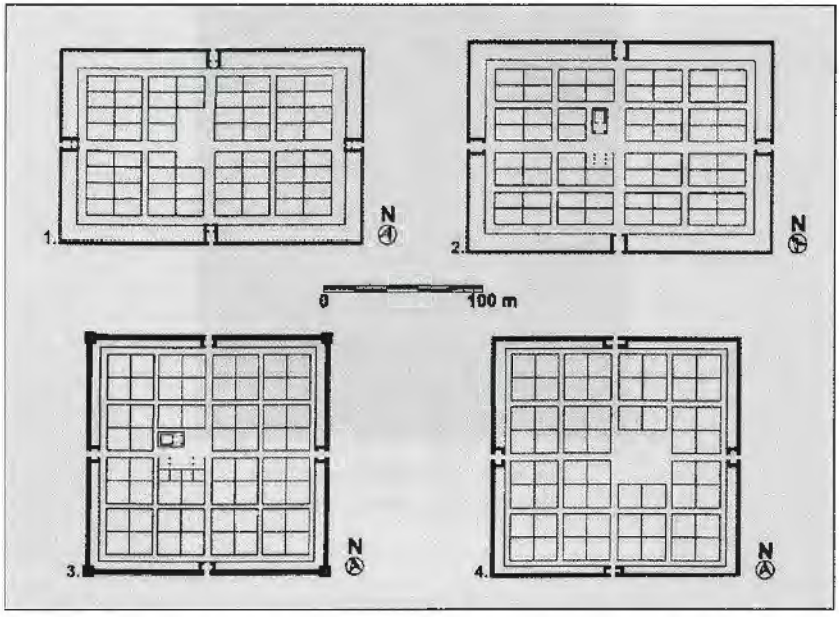


Figura 5. Planta de las colonias romanas de Ostia, Terracina, Minturnae y Puteoli, sg. H. von Hesberg.

Para la nueva ciudad se requería un espacio adecuado, amplio y llano en lo posible; el *capitolium* debía estar en una posición central, con lo que se resaltaba el predominio del culto oficial del Estado romano y hacia él debía orientarse el foro. No se excluía la construcción de otros templos para otras deidades, tal como ocurría en la propia Roma, y las dificultades urbanísticas se producían a la hora de buscar un emplazamiento adecuado para los edificios de mayores dimensiones, tales como el teatro, el anfiteatro, las termas o el circo, cuando éste existía.

El verdadero corazón de la ciudad romana era el *forum*, donde se levantaba el lugar de culto principal, pero también el espacio donde se ubicaban los edificios del senado municipal y las asambleas de ciudadanos –curia y comicio respectivamente–, donde se realizaban las actividades económicas –mercado, negocios–, administrativas y sociales, para lo que se empleaban los pórticos y las basílicas que limitaban sus lados (Fig. 6).

Figura 6. Vista aérea del foro
de Pompeya, desde el sur.

La ordenación urbana se trasladaba también al territorio adscrito a la colonia, con la *centuriatio* o división del terreno en lotes de tierra que eran repartidos entre los colonos; su orientación y proporciones guardaban relación con los ejes de la ciudad, tal como aún se puede ver en multitud de lugares, no sólo de Italia sino también de todo el Imperio, gracias a su fosilización en el terreno y su visión a través de la fotografía aérea.

2.2. *La belleza de la ingeniería. Murallas, acueductos y vías*

De entre las principales aportaciones del mundo romano destacan las obras públicas, en las que el sentido práctico y el dominio de diversas técnicas de ingeniería permitirían la construcción de aquellos monumentos que identifican toda 'obra de romanos'. La muralla de la ciudad, además de marcar el *pomerium* o límite religioso de la misma, servía para la protección de la comunidad y, en el caso de Roma, en 377 a.C., se emprendió la remodelación completa de los viejos muros Servianos, hechos a base de una gran *fossa* y un *agger* de tierra: ahora se convirtió en un muro de diez metros de alto y cuatro de ancho, con

hiladas alternas –una a soga y la siguiente a tizón en bloques de buena toba procedente de las canteras de Grotta Oscura– y un recorrido de casi once kilómetros alrededor de las siete colinas, dando una superficie total de casi 426 hectáreas, lo que convertía a Roma en una ciudad que podía rivalizar en extensión y pujanza con otras como Siracusa, Tarento o Atenas.

El genio constructivo romano brilló también en aquellas obras destinadas a aprovisionar de agua a las ciudades. Poco importaba que los manantiales estuviesen algo alejados del núcleo urbano; para resolver este inconveniente estaba el *aquae ductus* o conducción hidráulica. Bajo este nombre se incluía toda la instalación, desde su inicio en la presa –que retiene el agua y asegura su caudal de manera uniforme– hasta su traslado a la ciudad por medio de un canal que debía ir perdiendo su altura poco a poco y de modo regular, para que el agua se trasladase por su propio peso. Cuando el terreno se interponía, el *specus* o canal se excavaba, llegándose a taladrar túneles accesibles a una persona que lo podía recorrer de pie; si el terreno descendía demasiado, el canal se disponía sobre un muro o sobre series de arcos con el fin de mantener una suave pendiente y si el obstáculo era mayor, el acueducto se convertía en un verdadero puente.

En Roma, el primer acueducto de grandes dimensiones fue el *aqua Appia*, empezado a construir en 321 a.C. por Appio Claudio 'el Ciego', promotor también, unos años después, de la vía Apia. El acueducto llevaba unos 75.000 metros cúbicos de agua al día desde los montes Sabinos hasta el Foro Boario, en un recorrido de 17 km. En 272 a.C., con el botín tomado a los tarentinos y a Pirro, se construyó el siguiente, *aqua Annio Vetus*, con 64 km. de longitud y más del doble de caudal. Y antes de que finalizase la República, otros dos acueductos más, cercanos a los 100 km., el *aqua Marcia* y el *aqua Tepula*, llevaban el agua a varias de las zonas más densamente pobladas de Roma –las coli-

Figura 7. 'Aqua Anio Vetus', 272-270 a.C. Valle della Mola di S. Gregorio.

nas del Esquilino y del Viminal–, no sin antes ir canalizada sobre varios kilómetros de *arcuationes* de práctico pero elegante diseño (Fig. 7).

La aplicación práctica de la ingeniería llevó a los romanos a trazar una densa red de calzadas que permitiesen el desplazamiento rápido de sus tropas primero, y de sus mercancías y viajeros después hasta llegar a hacer realidad la tan conocida expresión de que 'todos los caminos conducen a Roma'. La *via Appia* fue el primero y más importante de ellos, llamada la *regina viarum* por esta razón, y su nombre proviene del magistrado que lo hizo construir en el año 312, Appio Claudio, que ocupó el cargo de censor. Fue trazada para poner en comunicación directa y rápida Roma y Capua, unos 195 km., para lo cual hubo que superar las dificultades naturales de las lagunas Pontinas –extensos terrenos pantanosos– con grandes obras de ingeniería. El primer tramo, hasta *Anxur* –hoy Terracina–, era un tramo recto de unos 90 kilómetros, de los cuales los últimos 28 iba bordeada por un canal de drenaje que permitía alternar el viaje en barco con la carreta o el caballo. La expansión gradual del dominio romano en el sur trajo consigo sucesivas ampliaciones de la Via Appia: en 267 a.C., hasta Benevento; a continuación, a los Apeninos, hasta Venosa y luego a Tarento. Por último, ya en el siglo II a.C., se extendió hasta *Brundisium* –la actual Bríndisi–, puerta de Oriente. Las restantes calzadas romanas se harían siguiendo el mismo modelo, con un firme estabilizado –aunque la famosa *summa crusta* o pavimento de grandes losas de piedra sólo se colocaba allí donde la pendiente o los agentes naturales amenazaban especialmente la integridad de la calzada–, bordillos de piedra, aliviaderos para el agua, y un ancho uniforme y estandarizado, según la categoría de la calzada (Fig. 8).

Figura 8. Vista de la 'via Appia', h. 312 a.C.

2.3. *Tipologías arquitectónicas: edificios públicos*

2.3.1. *Templos*

Los templos de la etapa republicana de Roma se hicieron siguiendo la tradición itálica de edificios sobre un alto podio con escalinata frontal, una fachada columnada y una parte posterior cerrada, todo ello empleando columnas de madera y decoraciones de terracota, colocados en lugares preeminentes y que sufrieron sucesivos incendios y reconstrucciones: los restos que aún se conservan, a pesar de su antigüedad, corresponden a diversos momentos de la etapa imperial, aunque mantienen en general las características de los viejos edificios. Prácticamente sin cambios, el modelo de templo itálico perduró hasta el fin de la civilización romana, si bien fue adquiriendo elementos decorativos tomados de la arquitectura griega, tanto en los materiales como en los elementos decorativos, además de compartir formas llegadas directamente de Grecia (Fig. 9). Así, la adopción de los órdenes arquitectónicos griegos permitió la incorporación de las columnas dórica, jónica y corintia, siendo ésta la que acabó siendo preferida por los arquitectos romanos; el orden toscano y el compuesto son las variantes puramente romanas de la aportación griega y la mezcla de todos estos tipos caracterizarán las obras posteriores con pisos superpuestos.

Figura 9. Templo de Saturno, original del siglo v y reconstruido por Tiberio, Foro romano.

El proceso de helenización de la arquitectura romana se puede seguir aún hoy con ejemplos bien conservados en el Foro Boario, situado entre el Palatino y el río Tíber: el primero de ellos es el llamado *templo de la Fortuna Viril*, en realidad dedicado a *Portunus*, la divinidad protectora del puerto fluvial instalado en la vecindad. El original del siglo IV fue rehecho completamente a fines del siglo II a.C., cuando se introduce el empleo masivo del *lapis tiburtinus* o travertino, una piedra marmórea que se emplea en la arquitectura romana desde entonces. La combinación de este material con la toba del Anio se igualaba mediante una capa de estuco, con el que se hicieron también sus detalles decorativos en relieve. El aspecto itálico del templo se enriquecía con una decoración a la griega, con columnas de orden jónico –exentas en el pórtico y adosadas en el exterior de las paredes de la cella– y detalles ornamentales tomados de la arquitectura helenística; se puede decir que con este modelo nace la característica principal de la arquitectura romana del momento, llamada a tener un amplio futuro: construir con técnicas propias y decorar con temas griegos (Fig. 10).

Figura 10. Templo de Portuno, original del siglo IV rehecho hacia 80 a.C. Foro Boario, Roma.

A la vista de este templo se alza aún hoy otro, éste de planta circular, hecho en mármol pentélico sobre un podio de toba de Veyes: el *templo de Hércules Olivarius*, mandado traer desde Atenas por un rico mercader de aceite de fines del siglo II a.C. De orden corintio e inspirado en el *tholos* clásico, su traza se

atribuye a Hermodoro de Salamina y encerraba en su interior una estatua de Hércules tallada por otro griego afincado en Roma, Scopas Minor (Fig. 11).

Figura 11. Templo de Hércules Vencedor, h. 120 a.C. Foro Boario, Roma.

El proceso de helenización de la arquitectura romana tardorrepublicana cuenta con unos ejemplos excepcionales fuera de la capital, en el *Latium vetus*: los santuarios de de Hércules en Tibur, el de Júpiter en Anxur y, de modo especialmente destacado, el de Fortuna Primigenia en Praeneste, en los cuales los templos están incluidos en un conjunto de terrazas con pórticos, escalinatas y rampas, todo ello en la mejor tradición de los santuarios de Pérgamo o de Cos, por citar ejemplos bien conocidos. El ejemplo más famoso, el conjunto de la Fortuna Primigenia de Palestrina, se debió a la reconstrucción por Sila de un conjunto destrozado en el marco de la guerra civil contra Mario en el año 82 a.C. Organizado en cuatro amplias terrazas artificiales, sostenidas por potentes muros de *opus caementicium* en los que alternan espacios rectos con exedras semicirculares, los pórticos están formados por columnatas en los que se superponen el orden dórico, el jónico y el corintio, uno por cada terraza (Fig. 12). La comunicación entre ellas se hace mediante rampas y escalinatas dispuestas simétricamente que culminan en un pórtico semicircular, concebido como vestíbulo monumental del templete circular donde recibía culto la imagen de *Fortuna Primigenia*, una diosa itálica de antiguos orígenes que se actualizó en este momento con una imagen realizada siguiendo los cánones de la escuela rodia de escultura helenística.

Figura 12. a) Perspectiva del santuario de Fortuna Primigenia de Preneste, 80-70 a.C., sg. H. Kähler.

Figura 12. b) Maqueta del santuario. Museo Archeologico, Palestrina.

2.3.2. *El Foro republicano*

En el Foro Romano, la construcción de la Cloaca Máxima durante el momento final de la monarquía contribuyó a hacer habitable aquel valle en torno al cual la antigua ciudad iba creciendo. Fue entonces cuando empezó la verdadera urbanización del espacio del *Forum Romanum*, el corazón de Roma, una superficie de unos 250x170 m. atravesada por la *via Sacra*, el camino procesional que recorría por entero el valle situado entre el Palatino, el Capitolio y las colinas del Quirinal y el Viminal. Así, los primeros templos del Foro y correspondientes a los años iniciales de la República, el templo de Saturno –sede del tesoro público– y el de Cástor y Pólux –elegidos dioses *penates* o protectores de la ciudad– se convirtieron en las obras de mayor empeño de las grandes familias patricias en cuyas manos estaba la dirección del nuevo Estado y cuyas residencias se alzaban en la vecindad, en la pendiente del Palatino.

Una vez trasladada la actividad comercial fuera de este espacio –a los correspondientes mercados de pescado, frutas y hortalizas, de especias o de

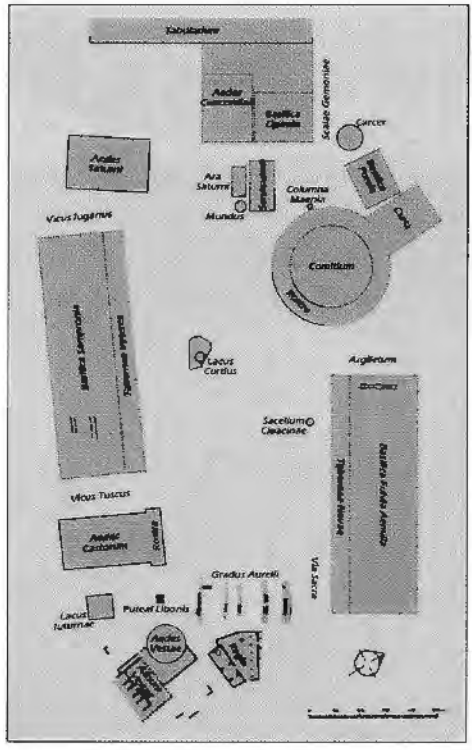


Figura 13. Plano del 'Forum magnum' o foro republicano de Roma a mediados del siglo I a.C., sg. P. Zanker.

carne–, el foro quedó reservado para las restantes actividades públicas, desde la actividad política –Curia, *comitium*, tribuna de arengas– hasta las actividades de culto –templo y casa de las Vestales, la *Regia* o sede del *Pontifex maximus*, pasando por residencias particulares y basílicas (Fig. 13).

El espacio central, pavimentado en piedra a mediados del siglo I a.C., estaba interrumpido por varios monumentos que jalonaban la plaza: el altar de Saturno y el *mundus*, junto al *Senaculum* o secretaría del Senado, el *Lapis niger* o 'tumba de Rómulo', el *Lacus Curtius*, auténtico resto del antiguo pantano que ocupaba toda esta zona, o el *Volcanal*, un pozo que conectaba la superficie con el inframundo, gobernado éste por Vulcano, aquí adorado como antiguo dios agrícola y del fuego. Un templete circular minúsculo, con el espacio justo para albergar dos estatuas, estaba dedicado a *Venus Cloacina*, como protectora de la *Cloaca Maxima*, el colector que pasaba debajo y que fue cubierto con una bóveda de cañón en plena época republicana.

En el lado oeste, cerrando la vaguada entre el *Capitolium* y el *Arx*, se alzó el *Tabularium* o archivo, en el que se custodiaban los documentos oficiales del Estado romano. Este edificio, construido por Quinto Lutacio Catulo, cónsul en el 78 a.C., tenía forma trapezoidal, pues la esquina suroeste tuvo que retroceder para respetar el templo preexistente de *Veiovis* (192 a.C.). La planta baja forma un sólido podio de 73 m. de largo, con una escalera interior que permitía el acceso al segundo piso, formado por una serie de diez arcos –hoy sólo tres

Figura 14. a) 'Palazzo Senatorio', construido sobre el Tabularium del año 78 a.C. Foro romano.

de ellos están abiertos– que en el exterior están enmarcadas por columnas dóricas adosadas y un friso de triglifos y metopas. Detrás de los arcos, el interior es un pasillo abovedado, que en la antigüedad constituía una calle con vistas espectaculares sobre el Foro. Los fragmentos conservados de la tercera planta, hoy totalmente subsumida en la construcción del Palazzo Senatorio, permiten reconstruir su decoración en orden corintio, si bien ya no hay tanto consenso a la hora de imaginar el coronamiento del edificio. Pero el aspecto más notable del Tabularium, emparentado con los santuarios del Lacio arriba comentados, es el hecho de la mezcla genial de la ingeniería romana que se da en él, a base de arcos y bóvedas construidas con las diversas variantes del hormigón, con la decoración externa a base de superponer los órdenes arquitectónicos adintelados de origen griego enmarcando los arcos: aquí se puede ver claramente lo que se define como arquitectura grecorromana, tan ampliamente utilizada a partir de entonces (Fig. 14).

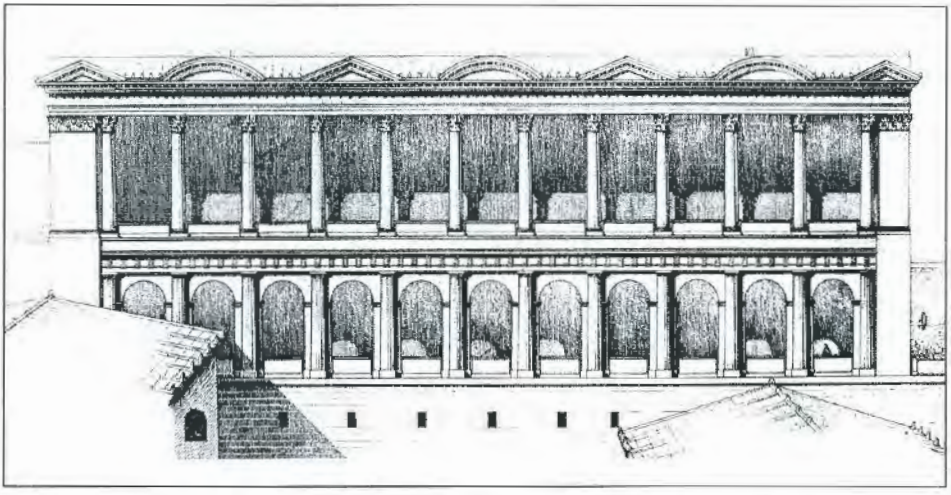


Figura 14. b) Tabularium, alzado, sg. R. Bianchi Bandinelli.

Una vez que el *Forum magnum* se reveló demasiado pequeño para las necesidades de una ciudad que para entonces era dueña de todo el Mediterráneo, Julio César emprendió a sus expensas la construcción del *Forum Iulium*, situado detrás de la *Curia Iulia*, la nueva sede del Senado también mandada edificar por él para sustituir la destruida Curia Hostilia. El nuevo foro era una enorme plaza porticada de forma rectangular, de 160 x 75 m., con un extremo ocupado por el templo de *Venus Genitrix* de la que la *gens Iulia* se consideraba descendiente; enteramente hecha en mármol y en orden corintio, se convirtió en el modelo de los posteriores foros imperiales (Fig. 15).

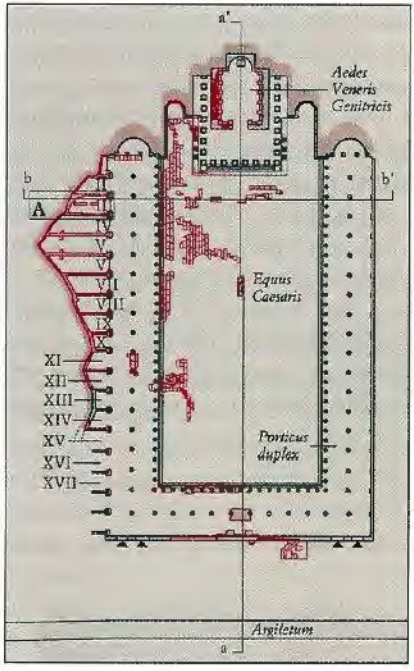


Figura 15. a) Planta del Foro de César, 46-29 a.C., sg. A. Carandini.

Figura 15. b) Foro de César, con el templo de Venus Genitrix, 54-46 a.C. Roma.

2.3.3. *Basílicas y teatros*

En el Foro romano se generó un tipo de edificio que surge en el siglo II a.C., la *basílica* –literalmente, 'casa real'–, un espacio cubierto polivalente inspirado en la *stoa* griega y que permitía la reunión de gentes para actividades administrativas, judiciales, mercantiles o simplemente permanecer guarecido de la intemperie. La primera de ellas, mandada construir en 184 a.C. por Marco Porcio Catón y por ello denominada *basílica Porcia*, era aún de modestas proporciones, pero contaba ya con sus características naves paralelas y un pórtico que daba a la calle. Casi haciendo ángulo y cerrando la esquina noroeste del foro, le levantó otra similar, la *basílica Opimia* –después sustituida por el templo de Vespasiano–, pero las más grandes se colocaron cerrando los lados norte y sur de la plaza central, las basílicas *Fulvia* y *Sempronia*, nombres impuestos por las familias que sufragaron su construcción en estos tiempos finales de la etapa republicana y que tiempo después fueron sustituidos por otras aún más grandes, las basílicas *Emilia* y *Julia*, cuyos restos son visibles aún hoy.

Para examinar mejor el modelo de las primitivas basílicas hay que ir a Pompeya, donde está la más antigua que se conserva: los *bolli laterici* o sellos de

las tejas indican que se edificó hacia el 120 a.C. Sus naves están separadas por gigantescas columnas hechas con piezas de ladrillo y un relleno de hormigón, que servían para sostener la cubierta de las naves laterales, ya que la nave central más ancha se supone hípetra, es decir, sin techo. En su cabecera se sitúa un alto podio que servía como estrado del tribunal de justicia, y la entrada monumental se disponía a los pies (Fig. 16).

Figura 16. a) Basílica de Pompeya, 120 a.C.

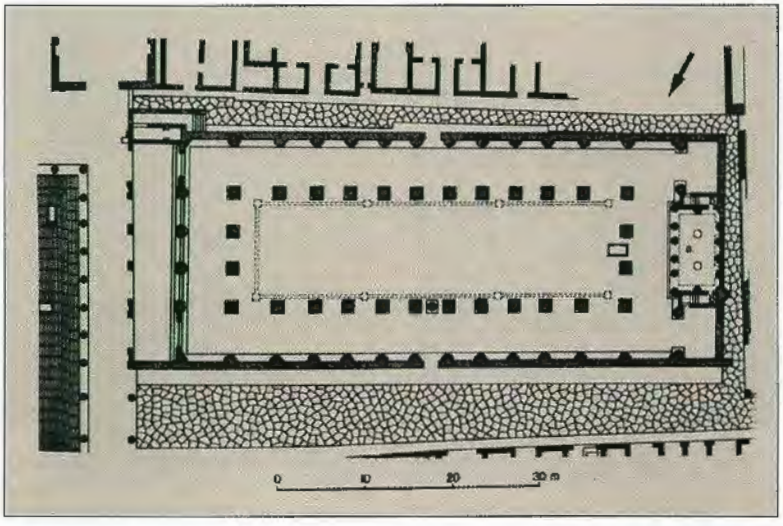


Figura 16. b) Planta de la basílica de Pompeya, sg. A. y M. de Vos.

En cuanto al teatro, en Roma no se construyó ninguno por una disposición legal que lo prohibía, siendo el primer edificio estable el de Pompeyo Magno, realizado en el año 55 a.C. y bajo el pretexto de constituir un gran vestíbulo al aire libre del templo de *Venus Victrix* que el donante hizo construir en lo alto de las gradas como monumento conmemorativo de su triple triunfo del año 61 a.C. por sus victorias en el Egeo y el Oriente. Los edificios teatrales, a partir de entonces, se ajustaban siempre al modelo de estructura prescrito en el libro V del *De Arquitectura* de Vitrubio: en su mayoría eran exentos, es decir, levantados sobre una infraestructura de arcos y bóvedas sin depender de la ladera de una colina, como en el caso del teatro griego. Las gradas formaban la *cavea*, siempre de planta semicircular –al igual que la *orchestra*– y se dividía en tres áreas, *ima cavea* –sector más próximo al escenario–, *media cavea* y *summa cavea* –la zona más alta del teatro–, en las que se sentaban los espectadores según su rango social. Cada una de ellas estaba separada por una *praecinctio* o murete con un pasillo que daba a los *vomitoria* o salidas. Por encima de la *summa cavea*, solía haber un *porticus* generalmente hecho en madera.

La *orchestra* era un espacio semicircular que separaba la cavea del escenario y estaba reservado para los magistrados así como para el coro y a ella se accedía a través del *aditus maximus*. Por último, la *scaenae frons* o escenario era prácticamente un edificio, una gran fachada con columnas y varios pisos que servía de fondo al *pulpitum* o estrado, al que se accedía a través de las *valvae* o puertas y donde los actores hacían su representación. En la parte exterior de la *scaenae frons* se extendía el *porticus post scaenam*, un patio porticado generalmente decorado con estatuas y un jardín (Fig. 17).

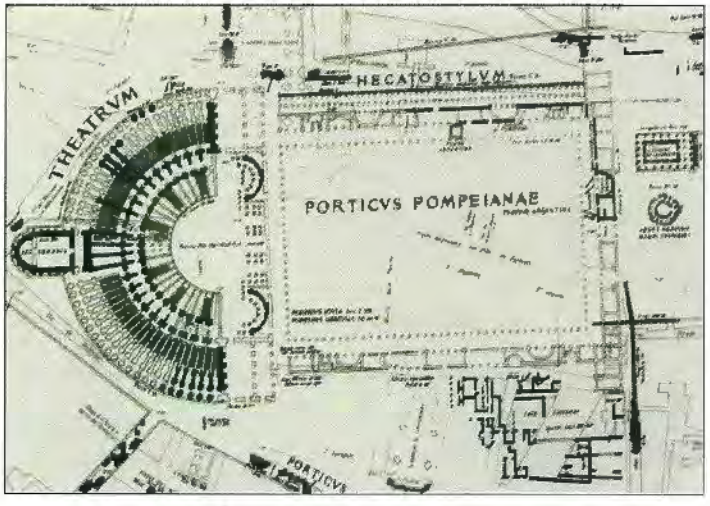


Figura 17. a) Planta del teatro de Pompeyo, 55 a.C. Campo de Marte, Roma.

Figura 17. b) Reconstrucción del teatro de Pompeyo, sg. A. Schill.

Una versión reducida del teatro es el odeón o *theatrum tectum*, como el que se conserva intacto en Pompeya y realizado entre 80 y 75 a.C., generalmente dedicado a la música y el recitado, aunque también se empleaba como lugar de reuniones, al modo del *bouleuterion* de las ciudades griegas.

2.4. *Arquitectura doméstica*

La conquista de Italia, la derrota de Cartago y las campañas en Grecia convirtieron a Roma en la principal fuerza política y económica de todo el mundo helenístico, lo cual contrastaba con el aspecto atrasado de sus calles estrechas, la falta de espacios abiertos o el arcaísmo de sus templos con columnas de madera y decoración de terracota. Con las riquezas allegadas, se produjo un amplio programa de construcciones con el fin de modificar la ciudad, algo que se lograría poco a poco y siempre de forma parcial, pues al lado de los nuevos edificios se seguían elevando las tradicionales casas itálicas y, dada la presión demográfica y la escasez de suelo disponible ya desde fines del siglo IV a.C., los inevitables bloques de pisos o *insulae*, construidos rápidamente y con materiales baratos, lo que les convertían en presa fácil de los incendios.

Las clases adineradas contaban con casas familiares independientes que mantenían el viejo modelo de la *domus* itálica, con una serie de *cubicula* o habitaciones en torno al atrio, por el cual entra la luz a la casa y el agua de lluvia, concentrada por el *compluvium* y recogida en el *impluvium* y desde allí, almacenada en una cisterna. El atrio podía ser de varios tipos, según la forma

adoptada en la solución de la cubierta y su hueco en el centro: el *atrium tuscanicum* o atrio rectangular, con una abertura sostenida mediante cuatro vigas cruzadas dos a dos. Con el uso de cuatro columnas en los ángulos para reforzar la cubierta surgió el *atrium tetrastilum*, y cuando eran seis se denominaba *atrium corinthium*. A la *domus* se accedía desde la calle a través del *vestibulum*, flanqueado por dos habitaciones para el servicio de la casa o bien como negocios con sus puertas a la calle; al otro lado del atrio se abría el *tablinum*, la habitación principal de la vivienda, en la cual el *pater familias* atendía a los clientes y donde atesoraba las principales pinturas, mosaicos y el escaso mobiliario con que contaban las casas romanas. A los lados del *tablinum* se abrían las habitaciones de servicio, cocina y el acceso al patio trasero.

Con la llegada de los modelos griegos, ya desde el siglo II a.C. el esquema tradicional sufrió una rotunda modificación: el *hortus* en el que acababa la finca de la *domus* se vio ampliado por un peristilo o patio porticado y otras habitaciones cuyos nombres, *andron*, *oecus*, la *exhedra* o el jardín con *euripos* o canal de agua dan cuenta de su origen en el mundo heleno (Fig. 18). Toda la construcción se organiza siguiendo una disposición axial y simétrica y, según la riqueza de sus dueños o la imaginación de sus constructores, su planta puede sufrir numerosas variantes y ampliaciones, tal como se puede ver en las numerosas edificaciones conservadas, tanto en su forma de *villa rustica* como de *villa urbana*. Las primeras fueron las más antiguas, pues surgieron cuando aún no parecía conveniente demostrar la afición a los gustos y costumbres griegas que algunas familias de la Roma republicana mostraban una vez iniciado el proceso de aculturación griega, como lugares donde vivir en el *otium* mientras que el *negotium* tenía lugar en la casa urbana (Fig. 19). Con el transcurrir del tiempo, estas villas acabarían formando verdaderas ciudades en miniatura, con un núcleo monumental como residencia lujosa rodeado de diversas estructuras dedicadas a la explotación agraria.

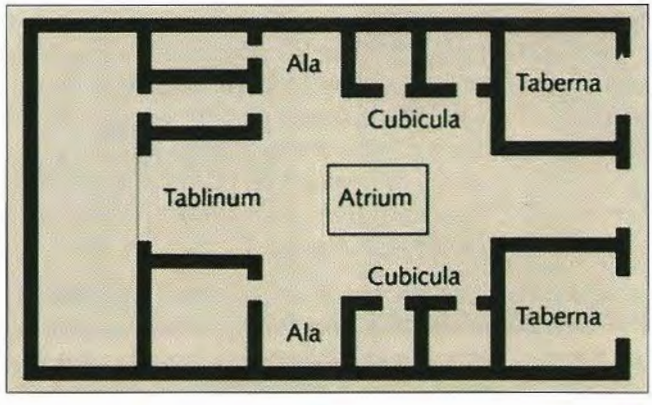


Figura 18. a) Planta de una 'domus italica'.

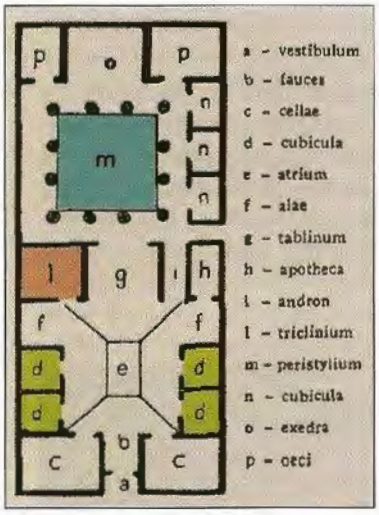


Figura 18. b) Partes de una villa urbana.

Figura 18. c) Reconstrucción de una villa urbana.

Figura 19. Atrio de la Casa del Fauno, siglo I a.C. Pompeya.

2.5. *Arquitectura funeraria*

Al igual que en todas las sociedades antiguas, buena parte de los esfuerzos sociales, económicos y, como no podía ser menos, los artísticos se concentraban en torno al ritual funerario. A lo largo de los muchos siglos de la historia de Roma, la tumba fue evolucionando en su forma según el ritual seguido. Desde la fundación de Roma (753 a.C.) y durante todo el periodo de la República se utilizó tanto la incineración como la inhumación –cremación o ente-

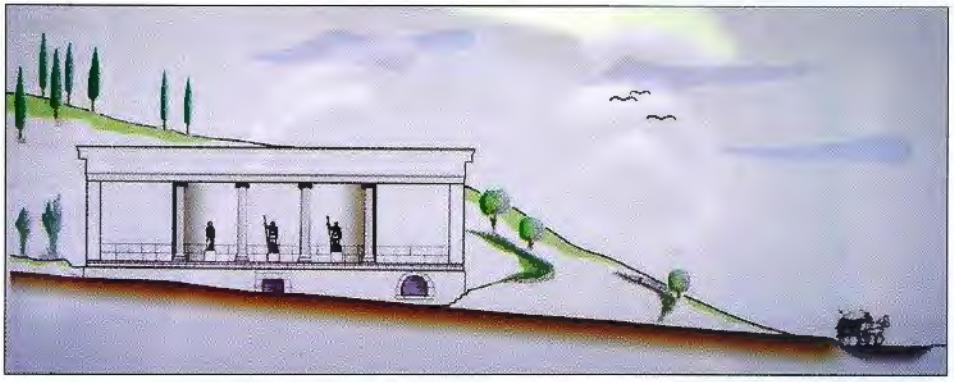


Figura 20. a) Reconstrucción de la tumba de los Escipiones, h. 280 a.C. Vía Apia, Roma.

Figura 20. b) Sarcófago de L. Cornelio Escipión Barbado, 280 a.C. Musei Vaticani, Roma.

rramiento del cadáver, respectivamente, con el predominio de aquella sobre ésta–, realizado siempre fuera de los muros de la ciudad, tal como establecía la *Ley de las XII Tablas* de mediados del siglo V a.C. La documentación arqueológica de las necrópolis romanas abunda a partir del siglo IV a.C., en las que aparecen juntas urnas y sarcófagos, evidenciando la coexistencia de ambas formas de ritual. Es el caso de la famosa tumba de los Escipiones, de inicios del siglo III a.C., donde una cámara semisubterránea de planta cuadrada y cuatro pilares daba cobijo a buen número de la *gens Cornelia* y donde se halló el sarcófago de Escipión Barbado, hoy en el Vaticano, junto a otros sarcófagos más simples (Fig. 20). Desde el siglo I a.C., la tumba familiar se amplió con un *columbario* o mausoleo familiar así llamado por asemejar un palomar, en cuyas celdas se depositaban las cistas y urnas cinerarias, siguiendo un tipo muy extendido de enterramiento entre los siervos y libertos más humildes (Fig. 21).

Figura 21. Columbario, tumba múltiple de incineración, siglo I a.C., Mausoleo de los Escipiones, Vía Apia, Roma.

Para aquellos que tenían más recursos, la opción era construir una tumba independiente, más o menos rica, que se colocaba a la vera de las calzadas de acceso a las ciudades, a modo de un escaparate en el que se mostraban los méritos del difunto y su pertenencia a una familia, por muy modesta que fuese su posición social. Así, a lo largo de los caminos de la Roma republicana, multitud de monumentos funerarios reflejaban las diferentes clases sociales a través de la ubicación de la tumba, el estilo arquitectónico elegido, las dimensiones y los materiales empleados en su construcción así como la correspondiente inscripción funeraria.

Algunos miembros de las familias más sobresalientes hacían levantar sus mausoleos en lugares predominantes del paisaje, como es el caso de Cecilia Metela en la *Via Appia* de Roma, una torre circular con un diámetro de 29,50 metros y 11 metros de altura que estaba coronada por un túmulo de tierra ya desaparecida (Fig. 22). Construida en los últimos tiempos de la República, constituye el precedente de la tumba del propio Augusto, de unos pocos años después.

Figura 22. Mausoleo de Cecilia Metela, mediados del siglo I a.C. Via Appia antica, Roma.

3. Artes figurativas

3.1. *La escultura romana*

3.1.1. *Inicios de la escultura exenta*

El nacimiento de la escultura romana se halla íntimamente unido a la llegada de las obras de arte griegas trasladadas en los desfiles triunfales e instaladas como ofrendas en la ciudad del Tíber. Claro que existían algunas imágenes anteriores, consideradas como esculturas itálicas (de origen en cualquier taller del

sur de Etruria, del Lacio o de Campania, pero hechas con referencias al mundo helenístico marginal), como es el caso de las estatuas de culto de los templos –Júpiter capitolino, Minerva de Sant'Omobono o la cabeza del llamado Bruto– y las terracotas arquitectónicas de los templos arcaicos. Otras muchas, de tamaño menor, han sido calificadas de 'arte popular' –bronces votivos en los santuarios o como el grupo de Eneas del Museo de Nápoles (Fig. 23)–, pero que ni eran abundantes ni representativas del espíritu romano, más bien dado a la arquitectura ingenieril.

Figura 23. Grupo de Eneas, Anquises e Iulo, terracota, siglo I a.C. Museo Nazionale Archeologico, Nápoles.

Según Tito Livio y Plinio el Viejo, la fecha de ese nacimiento del arte romano es el año 186 a.C., cuando Escipión *Asiático* hizo llegar a Roma un ingente cortejo de obras de arte procedentes de la derrota de Antíoco III en Magnesia, o aquellas venidas tras la derrota de los gálatas a manos de Cn. Manlio Vulso. Además de las obras de arte, a los generales victoriosos les acompañó un buen grupo de artistas griegos dispuestos a hacer frente a la naciente demanda de los nuevos ricos y aficionados a la *asiatica luxuria* desatada por la conquista de Grecia y el Oriente, deseosos de imitar la abundancia y el esplendor de las monarquías helenísticas como expresión del poder. Las nuevas obras de arte se hacen imitando los modelos clásicos y helenísticos, tanto en imágenes de dioses como en la representación de los héroes y dinastas.

En los nuevos templos dedicados por los vencedores, la imagen de la divinidad adquiere la forma de los dioses griegos; sirva de ejemplo el *Hércules joven*, una estatua de bronce dorado hecha hacia el 145 a.C. y dedicada unos años después en la *aedes Emiliana Herculis*, un templo erigido por Escipión Emiliano al pie del Aventino. Se trata de una versión del *Herakles tipo Lenbach*, atribuido a Lisipo o su círculo y fechada entre 320-300 a.C. (Fig. 24). Otra imagen, el famoso *Ares Ludovisi* del Palacio Altemps, corresponde a una obra original de Scopas *Minor*, un escultor instalado en Roma y del que nos habla Plinio al igual que de la escultura, tenida por él como la estatua del dios Marte y titular de un templo al lado del Circo Flaminio. En este caso, la escultura es un refinado 'pastiche' a base de una pose clásica casi copiada de la obra fidíaca del Partenón pero con un cuerpo hecho a base de las proporciones lisípeas y un rostro dotado de la expresión patética propia del primer Scopas, de mediados del siglo IV (Fig. 25). Hace algunos años se ha propuesto la hipótesis de que en realidad se trate de la representación de Aquiles recibiendo de manos de su madre Tetis las armas fabricadas por Hefesto, en un grupo que tendría como basa monumental el bloque conocido como *ara de Domicio Ahenobarbo* que trataremos más adelante.

Figura 24. Hércules joven, bronce dorado, copia del Herakles de Lisipo, de hacia 150 a.C. Musei Capitolini, Roma.

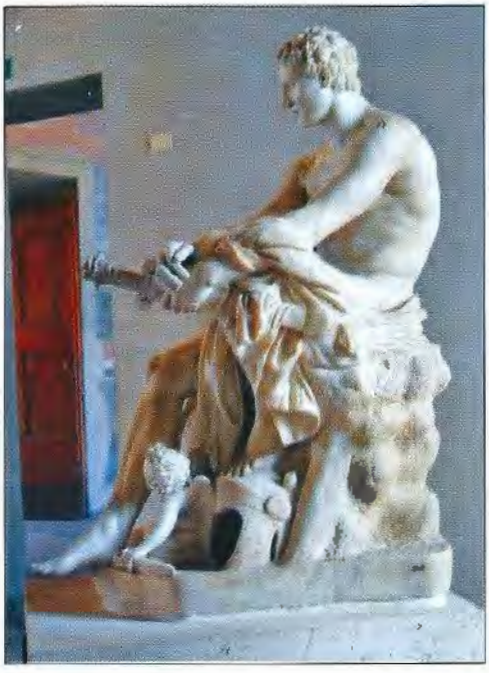


Figura 25. 'Ares Ludovisi', de Skopas minor, fines del siglo II a.C. Museo Nazionale Romano Palazzo Altemps, Roma.

En cuanto a la representación de los personajes históricos, frente a los graves senadores romanos ataviados con sus togas, también se eligen modelos helenísticos de héroes desnudos para otros que buscan la emulación de los héroes griegos, en una verdadera *imitatio Alexandri*. Ello es visible en el denominado *príncipe de las Termas*, un bronce monumental de mediados del siglo II a.C. que muestra a un dinasta completamente desnudo apoyado en la lanza como el Doríforo de Policleto, pero con el brazo derecho colocado detrás, en alusión a la escultura de Alejandro hecha por Lisipo con paralelos en su obra *Hércules en reposo*; ahora la duda es si la estatua representa a un príncipe helenístico –quizá Eumenes II o Atalo II– o bien a un romano émulo de los héroes griegos –se ha propuesto a Flaminino, Manlio Vulso o el mismísimo Escipión Emiliano *minor*– (Fig. 26). Otra obra de corte similar es el *Pseudoatleta* del Museo de Atenas, en realidad una estatua-retrato de un *negotiator* llamado C. Ofelio Fero, dotado de un cuerpo de aspecto policlético pero con un movimiento praxitélico y una característica cabeza hecha en la línea del retrato republicano romano. Para finalizar el recorrido por las principales formas del eclecticismo de este periodo en la escultura grecorromana, cabe citar al llamado *mariscal de Tívoli*, hallado en

Figura 26. Dinasta de las Termas, mediados del siglo II a.C., Museo Nazionale Palazzo Massimo alle Terme, Roma.

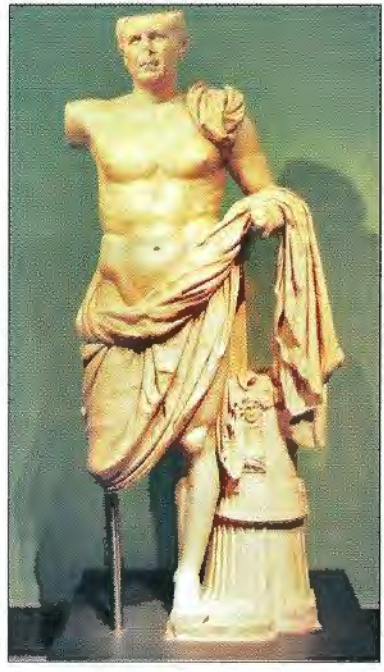


Figura 27. 'Mariscal de Tívoli', 90-70 a.C. Museo Nazionale Palazzo Massimo alle Terme, Roma.

el templo de Hércules Victorioso de esta localidad y esculpido en una fecha similar, inicios del siglo I a.C. En este caso, el desnudo heroico griego se suaviza gracias al manto que cruza la espalda y cubre las piernas y el abdomen, en un gesto grandilocuente; su rango militar queda reflejado en el soporte de la estatua en forma de coraza helenística, mientras que el rostro, perteneciente a un hombre maduro y curtido, corresponde al prototipo de noble romano del momento (Fig. 27).

3.1.2. *El relieve histórico*

La demanda de los nuevos coleccionistas que surgieron en la República tardía romana favoreció la industria artística en varios campos y entre ellos destaca, de modo especial, la producción de grandes vasos de mármol destinados al adorno de las villas suburbanas, la nueva manera con que los terratenientes helenizados satisfacían su *otium*, la versión latina del *tryphé* u ostentación del lujo entre los griegos. Con formas muy variadas y complejas, provistas de relieves finamente ejecutados y con todo tipo de temas mitológicos más o menos banales –con preferencia por desfiles de animales marinos, cortejos dionisíacos, procesiones de ninfas o series de animales fantásticos–, las villas se llenaron de enormes copas o cráteras, fuentes en forma de *rython*, candelabros y otras formas que deben su inspiración al arte griego, tanto de época clásica como helenística, como las que aparecieron adornando los *horti*

Figura 28. a) Fuente en forma de cuerno para beber o 'rhyton', firmada por Pontios, mármol, Horti Mecenati, fines del siglo II a.C. Musei Capitolini, Roma.

Mecenati o jardines de Mecenas, el conocido esteta de origen etrusco y digno representante de la cultura tardorrepublicana, coleccionista y protector de las artes y las letras, además de amigo y colaborador de Augusto en sus primeras andanzas políticas. Las obras aparecidas en su finca ya se habían convertido en verdaderas 'antigüedades', pues correspondían a obras hechas por artistas neoáticos a fines del siglo II a.C., como la fuente monumental firmada por el escultor Pontios o el relieve con la escena de un ritual dionisíaco (Fig. 28).

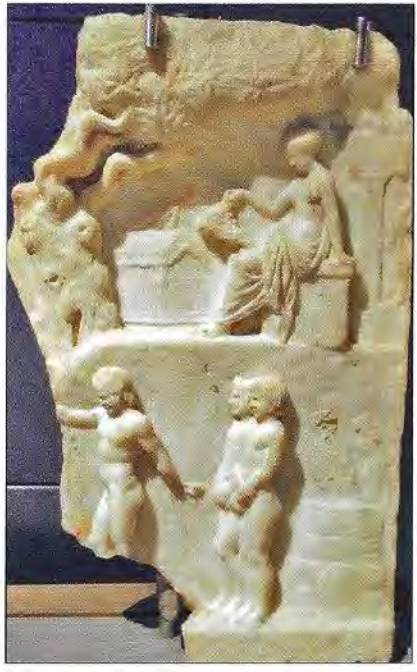


Figura 28. b) Relieve con escena dionisíaca, mármol pentélico, Horti Mecenati, siglo II a.C. Musei Capitolini, Roma.

Con estos antecedentes y lo narrado más arriba acerca de la formación de la escultura romana, adquiere todo su sentido la obra conocida como *Ara de Domicio Ahenobarbo*, obra de hacia 110 a.C. y buena muestra de la dualidad que caracteriza a este primer arte romano en el campo del relieve. Hallado en el siglo XVII en las cercanías del templo de Marte *in Circo Flaminio*, hoy se conserva dividido en dos museos: el relieve de tema griego en la Gliptoteca de Munich y la cara con el tema típicamente romano en el Louvre parisino. Hoy en día se prefiere su uso como pedestal de un grupo escultórico, en vez de su uso como altar de sacrificios, con casi 6 x 1,75 x 0,85 m. En cuanto a las esta-

tuas que soportaba, en lugar de unas imágenes de Posidón y Anfítrite –que aparecen, junto a su *thíasos* o cortejo de animales acuáticos, tritones y nereidas, en los tres lados labrados con el inconfundible estilo de la escuela pergaménica– actualmente se estima que es la base del grupo de Aquiles y Tetis comentado anteriormente, mucho más acorde con la ubicación de su hallazgo y la cita pliniana de que se trata de una obra de Scopas *minor*, al igual que el citado *Marte Ludovisi*, además del relieve a la romana del cuarto lado. El tema es un *lustrum* censorio, es decir, la inscripción de los nuevos soldados que van a formar parte del ejército romano, acompañados de otros ya alistados en la parte izquierda del relieve, el desfile de otros soldados y un caballero, a la derecha, y el tema central en que aparece el *censor* que realiza un sacrificio a Marte, divinidad que aparece al otro lado del altar, junto a los músicos que acompañan el acto y los animales que van a ser sacrificados a continuación (Fig. 29). Con la naturalidad con que los romanos mezclan la esfera divina con el ámbito humano, este relieve inaugura una temática muy común en la escultura romana a partir de la etapa imperial ya cercana. Otro ejemplo ilustrativo de este proceso son los restos del friso relivario de la Basílica Emilia del Foro romano, en los que se narran los episodios de la etapa fundacional de la ciudad: la juventud de Rómulo y Remo, el rapto de las Sabinas, el castigo de Tarpeya, etc.

Figura 29. 'Ara' de Domicio Ahenobarbo. Arriba, escena de 'thíasos' marino Glyptothek. Munich. Abajo, escena de 'census', hacia 110 a.C. Musée du Louvre. París.

3.1.3. *El realismo romano: la importancia del retrato*

La aportación más genuinamente romana al campo de la escultura es el retrato, si bien en sus orígenes cabe citar tres fuentes de inspiración. La primera de ellas es la tradición itálica, protagonizada por las obras etruscas –terracotas y bronces sobre todo– y en las que se veía representado el 'genio itálico' (tema 7, figs. 28 y 29). En ellas también hay ecos de la influencia griega, especialmente en las obras tardías, hechas en los tiempos en que Roma se apodera

progresivamente de Etruria; del mismo modo, el mundo helenístico influye directamente sobre la imagen que los dirigentes romanos se hacen de sí mismos, una vez comenzada la conquista del sur de Italia y de la misma Grecia tal como se ha comentado más arriba. A fines del siglo IV a.C. había talleres itinerantes por Italia central capaces de hacer obras mixtas, como la cabeza del llamado *Bruto Capitolino*, cabeza de una estatua honorífica de hacia el 300 a.C., dotada de una expresión austera y con cierta rigidez de actitud que se han interpretado como típicamente romanas (Fig. 30).

Para alcanzar tal expresión cabe citar la costumbre tradicional de representar a los antepasados en las tumbas y en las casas, al principio con toscas efigies de piedra o madera, que adquirió una peculiar forma en las llamadas *imagines maiorum* o rostros de los antepasados, realizados en cera pintada a partir de las máscaras tomadas al difunto y que servían en los funerales de los grandes personajes, tal como narra Polibio. Desde el siglo III a.C. también se hacían moldes sobre una cabeza en vivo con el fin de sacar de él una efigie en barro o en escayola y del que hacer una copia en cera o en piedra; un reflejo de esta costumbre se puede ver en el *Hombre de Boston*, una terracota que conserva fielmente el aspecto del pelo engrasado para no ser arrancado con el yeso y la nariz dilatada para respirar por una cánula mientras se procedía a la elaboración de la máscara (Fig. 31).

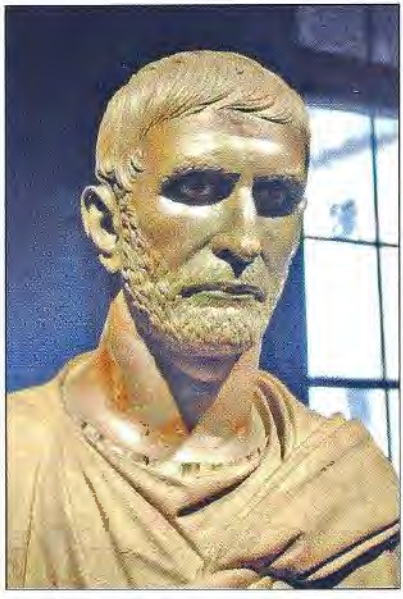


Figura 30. 'Junio Bruto', bronce, h. 300 a.C. Musei Capitolini, Roma.

Figura 31. 'Hombre de Boston', terracota del siglo I a.C. Fine Arts Museum, Boston.

Aunque estas efigies iniciales no se han conservado, la condición misma de las mascarillas funerarias impone al resultado un gran verismo, pues en ellas se reflejan los rasgos fisionómicos propios de cada individuo y sirve para explicar la corriente 'realista' del retrato. En ella se busca la representación exacta de las facciones, desde la expresión del gesto hasta en los detalles más nimios –arrugas, asimetrías, heridas de guerra y cualquier otro rasgo característico–, dando pleno sentido a la expresión de que el rostro es el espejo del alma. A este grupo, denominado genéricamente como 'romano realista' corresponde un buen número de bustos en los que la efigie parece labrada en madera, rostros marcados por los avatares biográficos sin disimulo alguno a la hora de confeccionar el retrato; uno de sus ejemplos más característicos es el llamado *Patricio Torlonia*, donde se ven aunados el orgullo de sus raíces campesinas del senador romano con su condición de dirigente acostumbrado a hacer cumplir sus mandatos (Fig. 32).

El contacto directo con la cultura griega produjo también sus frutos en el campo del retrato, esta vez en forma de idealización de los rasgos y el *pathos* o expresión espiritual, característica propia de las obras helenísticas. En la estatuaria clásica, los personajes aparecían como 'tipos', dotados de ciertos elementos generales que los permite agrupar en familias: militares, poetas, filó-

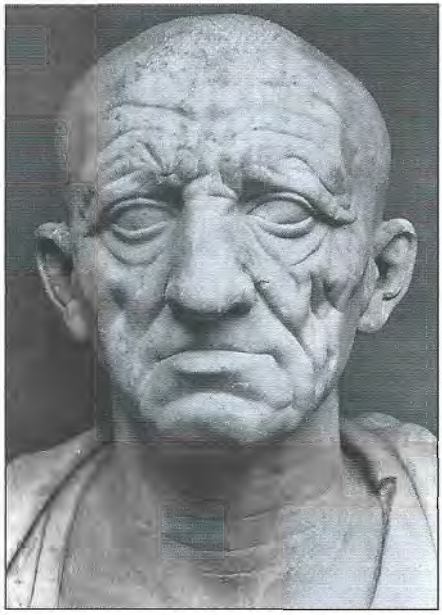


Figura 32. 'Patricio Torlonia', Otrícoli, h. 75-50 a.C. Museo Torlonia, Roma.

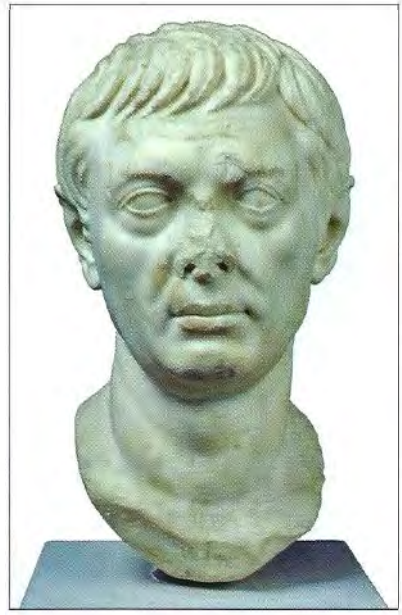


Figura 33. Escipión el Africano, 50-25 a.C., Museo Nazionale Romano delle Terme, Roma.

sofos o estadistas. El retrato griego es público, generalmente realizado para honrar al representado, que se muestra en plena *acmé* o momento de apogeo personal, idealizando cualquier facción incluso en la vejez. Siguiendo esa tendencia, muchos retratos romanos se apropiaban de estas características, en fuerte contraste con aquellas que preferían los severos rostros derivados de las máscaras funerarias; un buen ejemplo es la representación tardía de Escipión *Africano* hecha a mediados del siglo I a.C. (Fig. 33), en los mismos momentos en que se realizaban los retratos de Pompeyo o de César que se han conservado (Fig. 2).

Los numerosos retratos romanos de época republicana se pueden reunir en varios grupos según predomine el influjo itálico, helénico o el local realista, y así clasificarlos en las colecciones que han llegado hasta nosotros. Al principio, el *ius imaginum* o derecho a ser representado era exclusivo de los patricios –los descendientes de las familias que acompañaron a Rómulo en la fundación de la ciudad– y en los tiempos tardorrepublicanos se extendió a los *nobiles*, es decir, tanto a los *patres* como a los plebeyos ascendidos más señalados, por lo que se explica que hasta los tiempos finales de la República el retrato sea prácticamente masculino, de carácter privado y perteneciente a unos pocos miembros de la clase aristocrática, mostrados en su plenitud, si no en su vejez, cuando su ciclo vital estaba concluso. El *Togado Barberini* es una buena prueba del sentimiento de orgullo familiar que tiene este patricio que lleva en cada mano el rostro de dos antepasados, con los rasgos propios de retratos de hacia el año 60 a.C. uno de ellos, y del 30 a.C. el otro (Fig. 34).

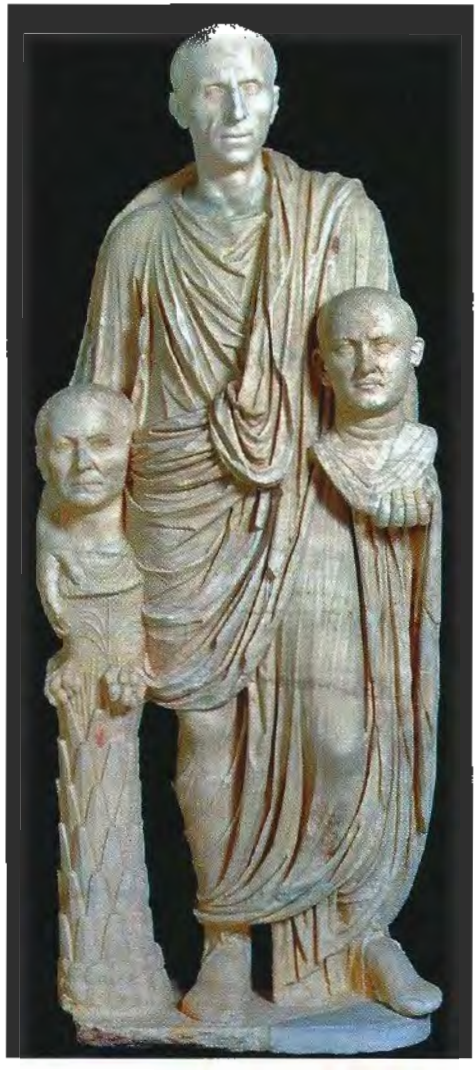


Figura 34. 'Togado Barberini', hacia 20 a.C., Musei Capitolini, Roma.

Junto al retrato aristocrático, en los tiempos finales de la República se pueden ver por vez primera imágenes de mujeres e incluso de niños, especialmente en los relieves funerarios;

a veces todo un grupo familiar de esposos, hijos y nietos, cuyos rasgos más realistas van a mantenerse incluso dentro de la etapa imperial de la escultura, al menos hasta época de los Flavios (Fig. 35).

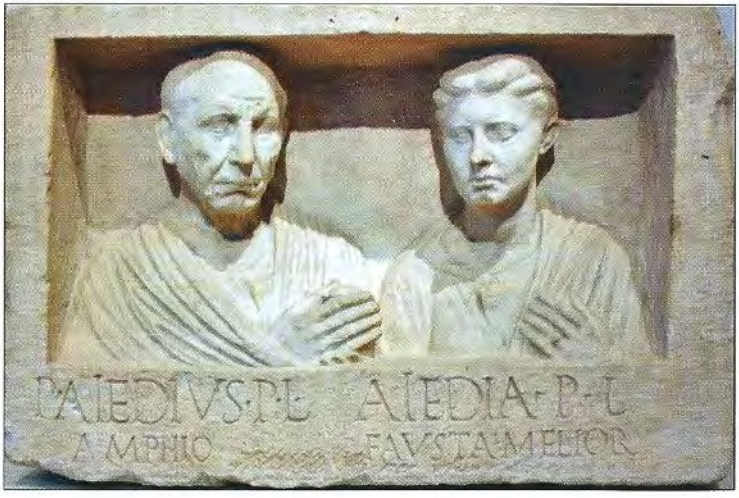


Figura 35. Relieve funerario con Publio Aedio Anfio y su esposa Aedia, 30 a.C. Pergamon Museum, Berlín.

3.2. *La pintura mural: orígenes, técnica y evolución*

Los orígenes de la pintura en Roma son conocidos tan sólo gracias a las fuentes escritas y se remontan a fines del siglo IV a.C., época en que según Dionisio de Halicarnaso trabajó Fabio *Pictor*, un pintor local, o las pinturas del templo de Ceres, hechas por dos artistas griegos, según Plinio. Los siguientes datos se refieren a las pinturas sobre tela o sobre tabla que se exhibían en los cortejos triunfales, en los que se plasmaban escenas con los momentos culminantes de la campaña y los hechos del general vencedor. La pintura más antigua que se conserva en Roma procede de la *tumba de los Fabios* en el Esquilino, de hacia 300 a.C., con un tema bélico también, pues se cree que se trata de varios momentos de las Guerras Samnitas expuestos en registros superpuestos, con grupos de guerreros que muestran unas figuras rígidas, pintadas con colores escasos, como seguramente eran las anteriormente citadas imágenes triunfales.

La técnica pictórica es conocida como fresco: sobre varias capas de mortero y estuco cada vez más depuradas (Plinio habla de hasta cinco de ellas, la última formada por polvo de mármol y cal, lo que permite su pulimento y gran

dureza), se aplican los colores siguiendo un boceto previo, generalmente preparado con plomadas, reglas, compases y cuerdas. El requisito para el fresco es que la última capa no esté seca, sino aún en pleno fraguado, para que el color disuelto en agua penetre en su interior y forme parte del ancho de esta última capa; algunos retoques se hacen una vez seca la superficie, en lo que se denomina técnica *a fresco secco*. También pueden disolverse los colores en huevo o en cola y el resultado es el temple.

Con las excepcionales condiciones de conservación de las ciudades sepultadas por el Vesubio en el 79 d.C. hay que buscar entre sus casas los restos de los ejemplos más antiguos, dotados de un carácter puramente decorativo. El estudio de las mismas por A. Mau en el siglo XIX le llevó a clasificarlas en los 'cuatro estilos pompeyanos', de los que los dos primeros ocupan los siglos finales del período republicano. El más antiguo de ellos se remonta a fines del siglo III a.C. y perduró más o menos hasta el 80 a.C., los tiempos de Sila: se denominó *estilo estructural o de incrustación*, por asemejar un *opus tectorium* pétreo, imitando una pared recubierta con placas de mármoles y otras piedras de distintos colores, dividida en varias partes: zócalos, frisos y cornisas, que a veces están labrados en relieve, como es el caso de la *Casa Samnítica* de Herculano (Fig. 36). Se trata de una forma decorativa, tanto en estuco blanco como policromado, que imita los sillares isodómicos y que ya aparecía en casas atenienses del siglo V a.C.: posteriormente se extendió por todo el mundo helenístico, desde Pérgamo hasta Magnesia y de Alejandría a Delos, desde donde alcanzaría las tierras romanas.

A fines del siglo II a.C. se da un proceso de transformación hacia el II estilo o de *ilusionismo arquitectónico*, pues a las paredes de 'incrustación' se superponen elementos de arquitectura fingidos (Fig. 37).

En algunos casos, también aparecen escenas animadas con figuras humanas, en lo que las fuentes denominan *megalografías*, es decir, imágenes de gran tamaño y que forman cuadros de cierta complejidad, como es el caso del tema de iniciación mistérica que da nombre a la Villa de los Misterios en Pompeya. En ella, 29 figuras humanas y divinas comparten un escenario de preparación de un banquete nupcial en el marco de una iniciación a los cultos de Baco, entre los que están presentes los miembros de la familia propietaria de la villa junto a sátiros, silenos, ménades, paniscos y el mismo Dioniso-Baco.

Gracias al uso de luces y sombras, las pinturas permiten la imitación exacta de estructuras reales que permiten ampliar las paredes con perspectivas fingidas de columnatas, ventanas que abren a jardines y otros elementos decorativos tales como cortinajes, escudos y animales fantásticos, como se puede ver en las paredes de la llamada Villa de Popea en Oplontis, una imponente residencia campestre que se cree pertenecía a la familia de Sabina Popea, la segunda esposa de Nerón (Fig. 38). Con este estilo se siente especialmente identificado Vitrubio y es el que está vigente hasta los tiempos del paso de la República al Imperio, a través del Principado de Augusto.

Figura 36. Pintura del I estilo pompeyano, hacia 110 a.C. Casa Samnítica, Herculano.

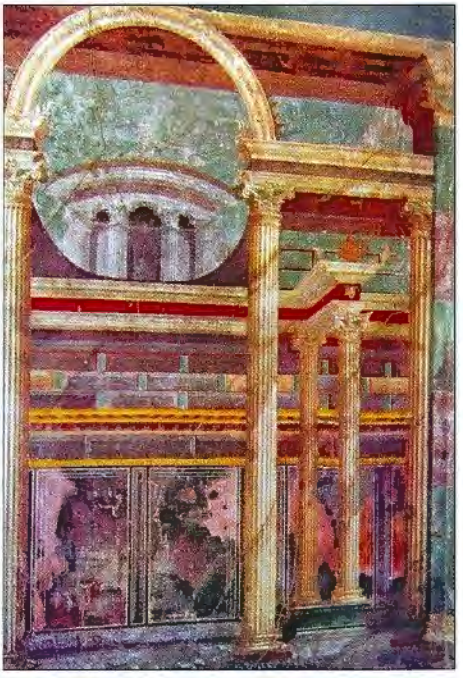


Figura 37. Pintura del II estilo pompeyano, hacia 80 a.C. Museo Nazionale Archeologico, Nápoles.

Figura 38. Pintura del II estilo avanzado, hacia 50 a.C. Villa de Popea, Oplontis, Torre Anunziata.

3.3. *El mosaico*

Los pavimentos recubiertos de piedras sin labrar, conchas o fragmentos de teja recortados son de gran antigüedad en el Mediterráneo, pues se conocen ya desde época arcaica. Pero en las casas romanas se introdujeron en una fecha más bien tardía, pues los ejemplares más antiguos no se remontan más allá de fines del siglo IV e inicios del siglo III a.C., considerando siempre aquellos suelos decorados con una alfombra de *tessellae* o pequeños cubos de mármol u otras piedras, sin desechar la terracota o la pasta vítrea, y en cuyo centro aparece un *emblema* o recuadro con un motivo geométrico, tal como se puede ver en un mosaico hallado en Palestrina, hecho con piezas de piedra caliza y toba además de fragmentos de terracota (Fig. 39).

Figura 39. Pavimento mediorrepublicano, siglos IV-III a.C. Praeneste, Museo Archeologico Nazionale di Palestrina.

Pero son los grandes cuadros enteramente cubiertos de decoración figurativa los que más llamaron la atención y alcanzaron enorme aceptación en esta etapa final de la República, como fue el caso de la representación de motivos nilóticos, una buena excusa para mostrar paisajes llenos de animales exóticos y escenas extrañas a ojos romanos casi con una visión documental, del que también en Palestrina se ha encontrado un magnífico ejemplar (Fig. 40).

Figura 40. Mosaico nilótico de Praeneste, fines del siglo II a.C., Museo Archeologico Nazionale di Palestrina.

La tradición helenística fue la responsable del mosaico en *opus vermiculatum*, hecho con teselas diminutas y de gran variedad cromática, lo que permitía hacer copias de calidad de temas pintados. Montados sobre paneles portátiles, posteriormente podían ser encastrados en el centro de una habitación y rodeados de un suelo de *opus tessellatum* hasta ocupar toda la superficie restante con una calidad menor que el tema central. Según Plinio, un artista famoso en este campo fue Soso de Pérgamo quien, entre 150 y 100 a.C., destacó en la confección de cuadros con palomas bebiendo en el interior de grandes recipientes o en el tema del *asároton* o suelo sin barrer, en el que se busca la perfección al imitar todo tipo de desechos alimenticios en un comedor tras un banquete. Aunque la obra original se ha perdido, las diversas copias que han llegado hasta nosotros de ambos temas revelan que tuvieron gran éxito en Roma ya en el siglo I a.C., como es el caso del mosaico con tema marino hallado en la Casa del Fauno de Pompeya, en el que se pueden reconocer perfectamente una gran variedad de peces, crustáceos y cefalópodos (Fig. 41). De la misma villa urbana procede uno de los mosaicos más famosos del mundo romano, el llamado *Mosaico de Alejandro*, un enorme rectángulo de 5x2,7 m. lleno de figuras en todas las posiciones recreando la batalla de Isos según un original pintado por Filoxeno de Eretria a fines del siglo IV a.C. (Fig. 42).

Figura 41. Mosaico de tema marino, Pompeya, h. 100 a.C. Museo Nazionale Archeologico, Nápoles.

Figura 42. Alejandro y Darío en la batalla de Issos, Casa del Fauno, Pompeya, siglo II a.C. Museo Nazionale Archeologico, Nápoles.

3.4. *Otras producciones artísticas*

Un repaso del arte romano republicano no quedaría completo sin al menos alguna referencia a las obras de arte menor, muy abundantes por otra parte. Entre ellas, cabe destacar la toréutica o el trabajo del bronce, con el que se hizo todo tipo de objetos, desde piezas de adorno personal –anillos, pulseras, fíbulas, alfileres y broches– hasta esculturas, casi todas ellas de dimensiones reducidas. La calidad del material empleado –aleaciones de bronce fundido, con un retoque posterior–, su reducido tamaño –tanto en la Antigüedad como en el día de hoy, el bronce es un metal cuyo precio siempre ha sido elevado–, la extraordinaria belleza y atractivo que desprende su pátina y su carácter de pieza única confieren a este tipo de antigüedades su alta estima en el mercado de obras de arte ya en la Antigüedad.

La técnica de fundición de las estatuillas de bronce, basada en la llamada 'cera perdida' (básicamente, una figura de este material que se recubre de arcilla refractaria que hace las veces de molde; una vez desalojada la cera, el metal líquido ocupa el espacio vacío), hace que cada una de ellas se convierta en un original único. Ello es así aun cuando se realice una producción 'en serie', pues cada una de las piezas requiere su propia figura de cera cuyo molde se rompe una vez solidificado el bronce; el posterior acabado de cada pieza –limando rebabas, labrando en frío detalles de poco volumen, incrustando adornos de otros materiales, etc.– individualizan aún más cada ejemplar. La relativa facilidad de esta técnica de trabajo (que nunca ha dejado de ser la más compleja dentro de las técnicas escultóricas) permitió la multiplicación de copias de estatuas famosas de la antigüedad grecorromana, muchas de ellas conocidas tan sólo a través de esta producción 'menor' de estatuillas de bronce, además de imágenes en monedas, gemas y camafeos.

Un ejemplo especialmente significativo del aprecio de los objetos broncíneos es el de los recipientes labrados con escenas grabadas a buril y con asas figuradas hechas por fundición, muchas de ellas verdaderas obras maestras en miniatura. Una de las más notables creaciones en este campo es la *Cista Ficoroni*, un bote cilíndrico con tapa cuya asa está formada por dos sátiros que flanquean a Dioniso y que cuenta con una inscripción con los nombres del autor y la dedicación de la comitente: 'Novios Plautios med Romai fecid/Dindia Macolnia fileai dedit' (Novios Plautios, me hizo en Roma/Dindia Macolnia me dedicó a su hija). En el cuerpo se representa una escena de la expedición de los Argonautas, en el más puro estilo de la pintura griega que la inspiró, de fines del siglo IV a.C. y por entonces colgada en Roma (Fig. 43).

Otra mención merece la cerámica, aunque sea para indicar que en época republicana Roma apenas fabricaba otra cosa que cerámica doméstica y contenedores de alimentos, recurriendo a la importación de obras de calidad de los principales talleres de fuera, tanto las producciones helenísticas –los vasos de Mégara o de Samos, por citar las más apreciadas– como las obras hechas en

Etruria y Campania, donde se hacían también unas cerámicas oscuras que imitaban piezas similares hechas en metal repujado, bien en plato o en oro –de ahí el nombre de *cerámica campaniense* dado a una serie de producciones que ahora se prefiere denominar *cerámicas itálicas de barniz negro*, pues se fabricaban también en otros talleres–. En el caso de los vasos cerámicos, éstos se hacían por medio del uso de moldes, con lo que la producción de piezas adquiría un carácter casi industrial. En la localidad etrusco-romana de *Arretium* –la actual Arezzo– se producían unas cerámicas de barniz rojo brillante que, desde mediados del siglo I a.C. van a dar lugar a las sucesivas series de la llamada *cerámica sigillata*, hechas a molde y a veces selladas con el nombre del dueño de la *oficina* que las fabricaba (Fig. 44).

Figura 43. Cista Ficoroni, firmada por Novios Plautios, Bronce, Palestrina, h. 350-300 a.C. Museo di Villa Giulia, Roma.

Figura 44. Terra sigillata aretina, taller de Perennius, hacia 40 a.C., hallado en Novaesium, Clemens-Sels-Museum, Neuss.

Tema 10

EL ARTE ROMANO ALTOIMPERIAL (27 A.C.-284 D.C.)

José Jacobo Storch de Gracia y Asensio

Esquema de contenidos

1. Introducción histórica. De Augusto a Diocleciano.
2. Arte público y propaganda oficial.
3. Arquitectura.
   - 3.1. La marmorización del Imperio. Obras públicas.
   - 3.2. Innovaciones tipológicas durante los siglos I-III d.C.
     - 3.2.1. Los foros imperiales.
     - 3.2.2. Nuevos templos. El Pantheon.
     - 3.2.3. Edificios para espectáculos: circo y anfiteatro.
     - 3.2.4. Las termas.
   - 3.3. Edificios privados.
     - 3.3.1. Las *Domus* imperiales.
     - 3.3.2. Villa Adriana en Tívoli.
4. Artes figurativas.
   - 4.1. La escultura.
     - 4.1.1. El clasicismo de Augusto.
     - 4.1.2. El arte de la dinastía de los Julio-Claudios.
     - 4.1.3. El arte imperial bajo los Flavios, Antoninos y Severos.
     - 4.1.4. El relieve histórico y funerario.
   - 4.2. La pintura.
   - 4.3. Los mosaicos.

1. Introducción histórica. De Augusto a Diocleciano

Tras los sucesos de los *idus* de marzo del año 44 a.C., los herederos oficiales de César eran Marco Antonio y Marco Emilio Lépido, dos militares formados bajo su mando y por entonces en plena ascensión política. A ellos dos

se sumó el heredero particular, su sobrino-nieto e hijo adoptivo Octavio, por entonces un joven de 19 años y con grandes ambiciones políticas. Una vez vengada la muerte de César en la batalla de Filipos y para evitar enfrentamientos entre sí, los tres decidieron repetir la experiencia del poder compartido, formando el llamado 'segundo triunvirato'. Sin embargo, las ambiciones de todos llevó al choque político y tras él, al enfrentamiento militar, que acabó con la derrota de Marco Antonio en *Actium* (año 31 a.C.) y su muerte en Egipto, junto con la reina Cleopatra.

Desde entonces, Octavio gobernó en solitario hasta su muerte, en el año 14 d.C. inaugurando una nueva forma de gobierno, el Principado (Fig. 1). Sin embargo, y tras las lecciones extraídas de la experiencia de César, durante estos 44 años en el poder, Augusto supo mantener la existencia de la república, primero –al menos en las formas, estableciendo unas relaciones de respeto con el Senado–, y convertirla poco a poco en un poder personal, hasta acabar convirtiendo su puesto en hereditario. Para ello fue asumiendo todos los poderes, concentrándolos en su persona poco a poco y haciendo que fuese el Senado el que le concediera cada uno de sus títulos: Augusto, Emperador y Tribuno de la plebe vitalicio (*tribunitia potestas*), Padre de la patria, Pontífice

Figura 1. Augusto como 'imperator', Villa de Primaporta, h. 19 d.C. Musei Vaticani.

Máximo, abastecedor de los romanos (*curator annonae*), ciudadano ejemplar... A lo largo de su largo período de gobierno, Augusto emprendió un vasto programa de reformas militares –apartó al ejército de la vida política y reorganizó sus unidades y destinos–, administrativas –nueva división provincial y elección de los principales cargos de la burocracia–, políticas –nombramiento de nuevos senadores y ampliación de su número–, religiosas –recuperación de los cultos tradicionales, divinización de César– y sociales –vuelta a las costumbres romanas antiguas–, además de un ambicioso plan de construcciones, tanto en la capital como en el resto del Imperio.

Con el reinado de Augusto, el Imperio romano adquirió prácticamente su carácter definitivo. La solidez de las estructuras administrativas, las ventajas de la paz –custodiada por un ejército entrenado y eficaz– y el auge económico general hicieron posible que el Imperio sobreviviera al paso de emperadores desentendidos de las tareas de gobierno e, incluso, a algunos de ellos entregados al despotismo o a la enajenación mental. El terror de los últimos años de Tiberio empañó la brillantez de su reinado (14-37 d.C.), y los actos desequilibrados de Calígula tiñeron de sangre y locura sus cuatro años en el poder. Cuando los soldados de la guardia pretoriana eliminaron a Calígula y eligieron a su tío Claudio como emperador en el año 41, sentaron un peligroso precedente: el ejército intervenía en la cúpula del poder político. Lo cierto es que nunca lo abandonaron, pues Augusto y Tiberio –como después los restantes emperadores– se mantuvieron en el trono gracias a su *auctoritas* política, pero, sobre todo, a su *imperium*, es decir, a su calidad de máximos jefes militares. Este hecho quedó patente en el año 69, cuando tras el suicidio de Nerón acabó la dinastía de los Julio-Claudios sin herederos directos y los generales más prestigiosos del Imperio se enfrentaron entre sí: era el llamado 'año de los cuatro emperadores'; acabó por vencer Vespasiano, quien encabezó la dinastía de los emperadores Flavios y una nueva etapa de estabilidad general.

La reorganización emprendida por Augusto de los principales aspectos de la vida pública romana permitió el establecimiento de una paz generalizada –la *pax Augusta*– y la sucesión en el poder de emperadores dentro de una misma familia. Con la muerte en el año 96 del último emperador flavio, Domiciano, accedió al poder un viejo general y senador, Nerva. Ante la falta de descendientes, decidió vincular a su gobierno a otro personaje con el fin de promoverlo a la categoría de heredero, un general de origen hispano llamado Trajano. A través de sus campañas de conquista, llevó la extensión del Imperio romano a su máxima amplitud (Fig. 2) y antes de su muerte en el año 117, asoció al poder a Adriano, otro hispano que repitió el mismo modelo con Antonino Pío, cabeza de la dinastía de los Antoninos (junto a él, sus sucesores Marco Aurelio, Lucio Vero y Cómodo). Tras un período de anarquía, en el año 193, Septimio Severo se alzó con el poder de Roma, inaugurando la dinastía de los Severos, en la que casi más que los emperadores (Caracalla, Heliogábalo y Alejandro Severo), fueron las emperatrices (Julia Domna y Julia Mamea, sobre todo) quienes llevaron las riendas del gobierno.

Figura 2. Mapa del Imperio romano en su momento de máxima expansión (117 d.C.).

El continuo apoyo del ejército a los siguientes emperadores, todos ellos surgidos de sus filas, convirtió el gobierno del Imperio romano en una autocracia militar, sin ningún tipo de concesiones a las tradicionales instituciones políticas, convertidas en meros instrumentos de los 'emperadores soldados' que llenaron el siglo III, plagado de crisis y guerras civiles que desataron la anarquía y la decadencia económica.

Por si estos males fueran pocos, la peste se extendió en varias oleadas por numerosas provincias y la presión de los pueblos limítrofes sobre las fronteras aumentó considerablemente (Fig. 3). Maximino, en sus tres años de gobierno, nunca llegó a estar en Roma, ocupado en campañas para defender las tierras del Rhin y el Danubio. Decio murió combatiendo a los godos, pueblos germanos que habían llegado a la Europa oriental y comenzaban a moverse hacia Occidente. En las fronteras de Asia surgió otra potencia, Persia; los sasánidas habían sustituido a los partos, que ya habían sido derrotados en diversas campañas por Septimio Severo. Pero la debilidad del Imperio romano era tal que incluso Valeriano cayó prisionero del sasánida Sapor I (año 259), provocando una enorme conmoción en Roma. Otros movimientos de pueblos bárbaros en los Balcanes obligaron a Aureliano a levantar una nueva muralla que protegiera la capital del Imperio (Fig. 4).

Tras varios emperadores de corto reinado y una crisis estructural que amenazaba con desintegrar el Imperio, Diocleciano se hace con el poder (año 284) e inaugura una profunda remodelación, instituyendo un nuevo modelo de gobierno compartido, la Tetrarquía.

Figura 3. Batalla entre romanos y marcomanos, 'sarcófago Ludovisi', 180-190 d.C. Museo Nacional Romano Palazzo Altemps.

Figura 4. Murallas Aurelianas, 275 d.C. Roma.

2. Arte público y propaganda oficial

Hasta el comienzo del Principado de Augusto, la mayor parte de las construcciones en Roma se hacían bajo el patrocinio de las grandes familias o de particulares enriquecidos, que veían en el 'evergetismo' una forma de propaganda personal para aumentar su prestigio. Pero desde este nuevo período histórico, el impulso de las obras públicas recayó en la dirección imperial, tanto en el mismo emperador como en sus colaboradores próximos; a imagen y semejanza de lo que se hacía en la metrópoli, las ciudades de todo el Imperio reproducían el modelo de Roma y las aristocracias locales impulsaron con frenesí la marmorización emprendida por Augusto, del mismo modo que se trasladaban a las provincias las novedades estéticas de moda en la capital a la hora de adornar los monumentos o realizar esculturas y relieves.

El período de Augusto coincidió con el apogeo de las letras latinas y el desarrollo de la helenización del arte romano, especialmente en la creación de un lenguaje propagandístico en edificios, relieves, pinturas y retratos, colocados todos ellos al servicio del poder. En suma y por todo ello, este período fue considerado por los propios romanos como la "nueva Edad de Oro" de Roma y, en adelante, todos los emperadores tomaron como modelo su figura, empezando por su propio nombre, César Augusto, que añadieron a sus títulos respectivos (Fig. 5). Pero el modelo elegido para el arte de su época se centró en la producción griega del siglo V, sobre todo en escultura, aunque sometiéndola a cierta rigidez y uniformidad que alejaba los logros conseguidos en la etapa republicana, especialmente de aquella mezcla de las distintas soluciones helenísticas con el carácter cálido de la tradición itálica. A partir de entonces, los sucesivos clasicismos del período imperial, con sus vueltas al pasado de la Atenas de Pericles, lo harían mirando a la Roma augústea como paradigma y dejando atrás la lección directa de Grecia, salvo en la etapa de Adriano (117-138), debido a la personal implicación del emperador con la cultura clásica.

La costumbre de coleccionar obras artísticas, sobre todo desde la proliferación de talleres de copistas, se extendió por todo el Imperio romano y no faltan las *villae* de adinerados latifundistas que han proporcionado objetos de todo tipo para ilustrar esta afición, desde elementos marmóreos para el jardín privado hasta estatuas –algunas, procedentes del otro extremo del Imperio–, gemas y camafeos o elementos de vajilla de gran valor, tanto en vidrio como en metales preciosos. A ello hay que añadir la gran cantidad de obras realizadas en materiales más modestos y baratos, tales como el bronce rebajado, el peltre o la cerámica, con los que se copiaban tipos más costosos y casi exclusivos de las clases elevadas para cubrir la demanda de las clases medias e incluso bajas con pretensiones, especialmente en el caso de piezas de vajilla, cuyos prototipos en oro y plata eran difíciles de obtener. Teniendo en cuenta los ejemplares artísticos existentes actualmente en museos y colecciones, además del hecho de que existió una destrucción masiva de obras antiguas para obtener

materiales (la cal se obtiene de la cremación de la caliza, y la de mayor calidad corresponde al mejor mármol de estatuas y elementos arquitectónicos, llevados por millares a los hornos de las caleras ya desde los mismos tiempos antiguos; asimismo, innumerables esculturas de bronce acabaron también en los hornos de fundición para obtener el metal y reutilizarlo), el número total de obras de arte en el período romano fue ingente.

Figura 5. Augusto en una gema romana, Cruz de Lotario II (855 al 869), Capilla Palatina de Aquisgrán.

Sin embargo, a pesar de las destrucciones de los primeros siglos, quedaron a la vista muchos restos que ya cabría decididamente considerar *de colección*. Se salvaron en ocasiones por la ilustración de algunos magnates romanos, por su particular simbolismo local (caso de la Loba Capitolina, por ejemplo, conservada en el Laterano –el palacio de los Papas en San Juan de Letrán– hasta su donación al pueblo de Roma en 1471 por parte de Sixto IV), o por las magníficas leyendas que sobre ellos corrían y que se convertirán en un importante acervo del *anticuariado* medieval. Entre todas ellas, la magnífica estatua de Marco Aurelio a caballo, ahora en el Capitolio y trasladada en 1538 desde el Laterano, se convirtió en el principal foco de leyendas. Se había salvado de la destrucción por creerse que se trataba de Constantino, en agradecimiento al emperador que concedió la libertad de culto al cristianismo; pero, según otros,

se trataba de un caballero que, alertado por el grito de una lechuza (tal sería el copete o remolino de la crin entre las orejas del caballo), salvó a Roma del ataque de un poderoso príncipe oriental. Al parecer, el caballo colocaba entonces su pata delantera sobre una figura de un bárbaro: éste sería el príncipe oriental. Y sabida es la tradición popular romana según la cual, cuando el caballo se dore por completo, cantará la lechuza como trompeta del Juicio Final, se destruirá Roma y con ella desaparecerá el mundo.

3. Arquitectura

3.1. *La marmorización del Imperio. Obras públicas*

Resulta difícil resumir la actividad edilicia de Augusto: en 44 años de gobierno fueron restaurados o terminados decenas de templos que estaban en obras, aparte de más de un centenar de nueva construcción. Uno de ellos, del de Apolo en el Palatino, fue levantado al lado de su casa con el fin de ponerse bajo la protección de su divinidad tutelar, siguiendo un típico comportamiento de los soberanos helenísticos. La larga lista incluye además otros muchos monumentos, tales como su gigantesco mausoleo, al lado de una plaza extensa en torno al *horologium Augusti*, un reloj de sol cuyo *gnomon* o aguja para arrojar sombra e indicar la hora era un obelisco traído directamente de Egipto y el *Ara Pacis*. La *Domus Augusta* o residencia particular en el Palatino, junto con la casa de su esposa Livia, se realizó con una cierta modestia que fue abandonada por sus herederos: las sucesivas *domus Tiberiana*, *Flavia* y *Severiana* acabaron por ocupar casi completamente la extensión de la colina y cuyo nombre, *Palatium*, acabó siendo desde entonces sinónimo de residencia de reyes y emperadores, donde también tenían cabida las distintas dependencias de la Corte y sus funcionarios.

Con la construcción, además, de múltiples edificios públicos –pórticos, templos y monumentos conmemoraticos–. El balance le permitió jactarse, al final de su vida, de "haberse encontrado una ciudad de barro y legar una de mármol". Aunque pretendió transformar el plan urbano de Roma, tal como había soñado César, Augusto se limitó a ejecutar un plan de obras monumentales, especialmente de edificios religiosos –dentro del plan de recuperación de las costumbres tradicionales, el culto fue especialmente atendido por él– y de monumentos honoríficos, con un claro propósito de encumbrar a la casa imperial hacia su divinización.

El sentido práctico de los romanos aplicó también un fuerte impulso a las obras públicas durante su gobierno, donde encontró el apoyo de su amigo y colaborador –además de yerno– Marco Agripa, ingeniero militar de formación y

responsable de la organización y ejecución de acueductos –*aqua Augusta* y *aqua Virgo* en Roma o el *Pont du Gard* en Nîmes, en la Provenza francesa (Fig. 6)–, termas o las oficinas de los *vigiles*, los encargados de la extinción de incendios. Para minimizar los efectos de éstos, se limitó la altura de los edificios de pisos a 20 metros, se planificó la división de la ciudad en 14 *regiones* y 265 *vici* o barrios, en los cuales no podía faltar un altar o un templete para el culto de los lares de cada barrio y, de paso, del Genio o espíritu de Augusto, lo que acabaría desembocando en el culto imperial de los siglos siguientes.

Figura 6. Acueducto del 'Pont du Gard', desde aguas abajo, h. 30 a.C. Nîmes.

La construcción del *Teatro de Marcelo*, iniciada por César y finalizada por su heredero entre 13 y 11 a.C., supuso el comienzo de una iniciativa imperial que llevaría a la construcción de casi 200 teatros por todo el Mediterráneo en los siglos siguientes. Destinados a los *ludi scaenici* o representaciones, también servían como lugar de reunión para las asambleas locales y otras actividades públicas; sus pórticos cubiertos y ricamente decorados constituían, junto con los foros y los templos, un espacio para los paseos públicos, por lo que no podían faltar dentro del diseño original de las ciudades romanas imperiales (Fig. 7). Con estos espacios públicos, además de sus inmensos foros, los emperadores convirtieron su uso en verdaderos escaparates de todo tipo de obras de arte –esculturas, pinturas, muebles y otros trofeos de guerra–, hasta entonces exclusivos de los templos votivos y de las lujosas villas particulares, actividad en la que fueron rápidamente emulados por los miembros de las aristocracias locales; de este modo se extendió rápidamente la fórmula transformadora de la arquitectura monumental de Roma por todo su Imperio.

Figura 7. a) Teatro de Marcelo (11 a.C.) y templo de Apolo Sosiano (19 a.C.). Roma.

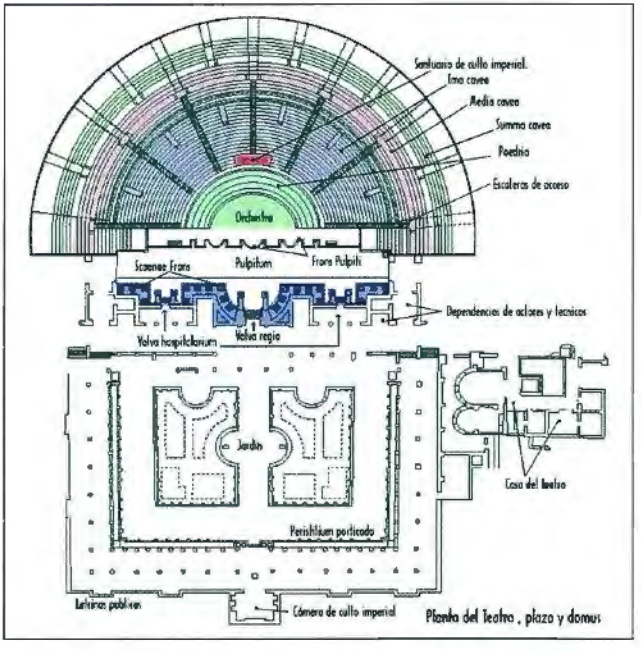


Figura 7. b) Planta del teatro romano de Emerita Augusta, fines siglo I a.C. Mérida.

3.2. *Innovaciones tipológicas durante los siglos I-III d.C.*

3.2.1. *Los foros imperiales*

El comentado Foro de César es el punto de partida de los *Foros imperiales*, necesaria ampliación del *Forum magnum* que, con tantos monumentos históricos y otros conmemorativos, se había convertido en un espacio anticuado y angosto. Así, se sucederían uno junto a otro, en un enorme eje que ampliaría el foro republicano hacia el Campo de Marte, estableciendo un inmenso espacio público en el centro de una ya populosa ciudad que, en tiempos de Trajano (98-117), alcanzaría el millón de habitantes (Fig. 8).

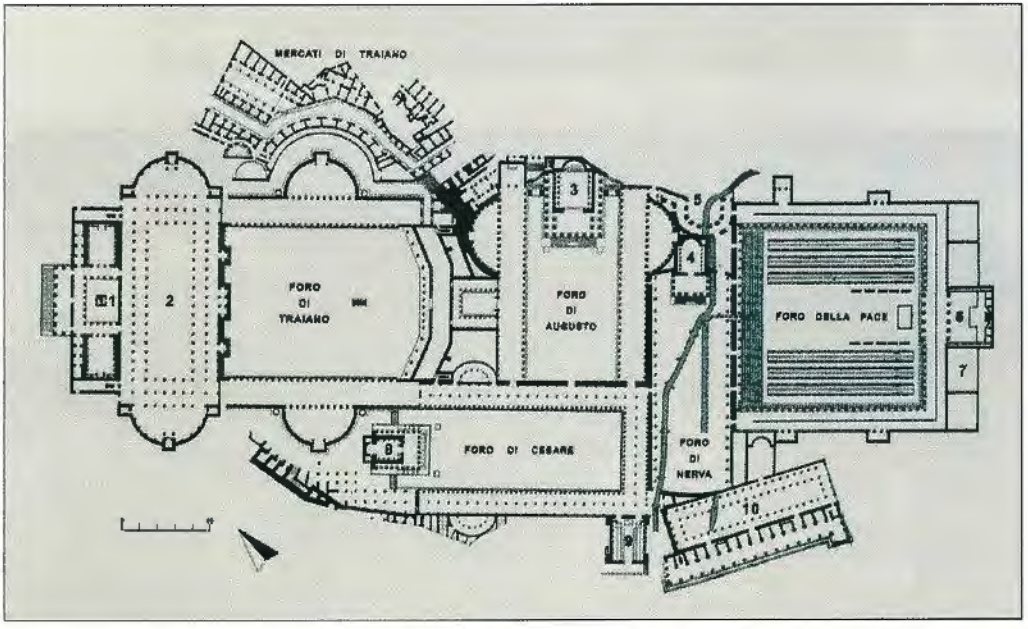


Figura 8. Planta de los foros imperiales, sg. R. Meneghini.

Con su primera ampliación de la etapa imperial a través del *Foro de Augusto* se inició una verdadera escalada en el propósito de convertir estos espacios de reunión comercial, administrativa y ceremonial en verdaderos monumentos de autocelebración por parte de sus comitentes y su dinastía, no sólo por sus dimensiones, sino también por la complejidad de sus partes integrantes y la riqueza de los materiales constructivos. Primera obra de envergadura tras haber

terminado el de César, su padre adoptivo, el *Foro de Augusto* tardó en verse concluido casi 40 años e inaugurado en el año 2 a.C. Su planta, de 125x118 m., incorpora dos grandes exedras en medio de las columnatas laterales y un templo dedicado a *Mars Ultor* o Marte Vengador –en recuerdo de la batalla de Filipos contra los asesinos de César, en el año 42 a.C.– sobre un alto podio, todo ello decorado con columnas y relieves alusivos a un programa iconográfico perfectamente estudiado, destinado a ensalzar a los hombres ilustres de Roma, entre ellos sus antepasados. Los elementos arquitectónicos y decorativos –frisos con cariátides copiadas del modelo ateniense del Erecteion alternando con *clípeos* o escudos en relieve con cabezas de Zeus Amón– formaban un conjunto que Plinio alababa como uno de los más bellos de la ciudad de su tiempo, convertido en auténtico modelo para el resto del Imperio (Fig. 9). A ambos lados del templo, sendos arcos dedicados a Druso y Germánico abría paso hacia la *Subura*, el populoso barrio que se extendía por detrás del inmenso muro-cortina construido para proteger los edificios públicos de los devastadores incendios que solían desatarse en el vecindario.

Figura 9. a) Foro de Augusto, 40-2 a.C.

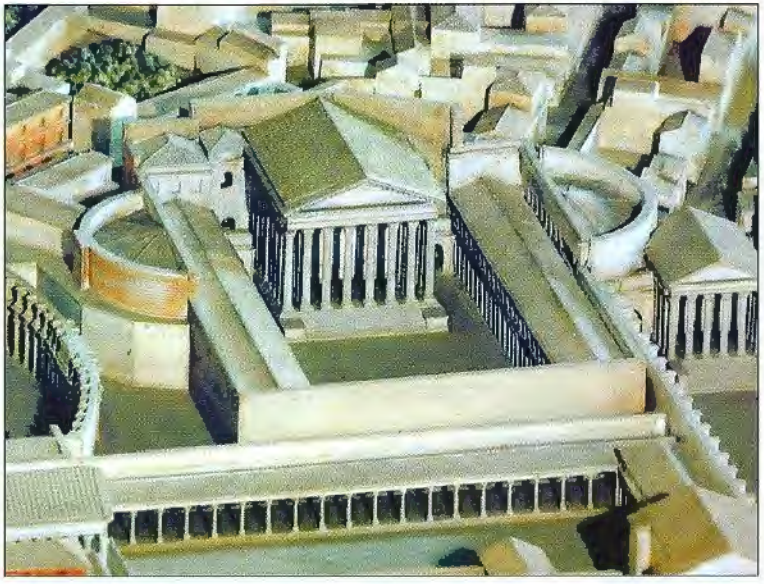


Figura 9. b) 'Maqueta Gismondi', Museo della Civiltà Romana, Roma.

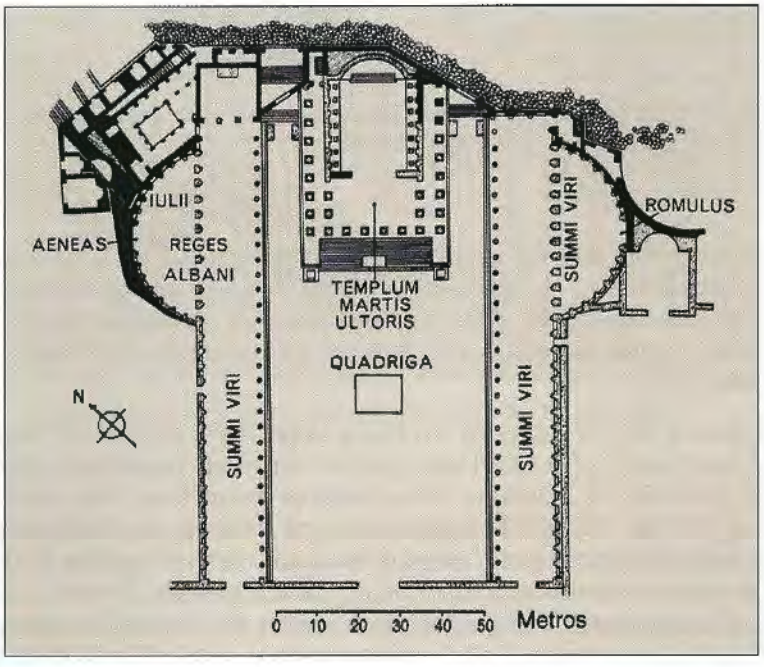


Figura 9. c) Planta, sg. R. Bianchi Bandinelli.

El *Templum Pacis* o Foro de Vespasiano, construido entre los años 70 y 75 con el botín de la guerra de Judea, constituyó una monumentalización aún mayor de los antiguos pórticos que los generales vencedores de la República habían levantado en el Campo de Marte. Se trataba de un inmenso espacio casi cuadrilátero –110x135 metros de lado– con amplios parterres de plantas y pórticos que sirvieron de lugar de exposición de objetos traídos de Jerusalén junto a otros trasladados desde la vecina *Domus Aurea* neroniana, a cuyas expensas se había construido el propio foro del primer emperador flavio y del que apenas quedan restos visibles en la Roma actual (Fig. 10).

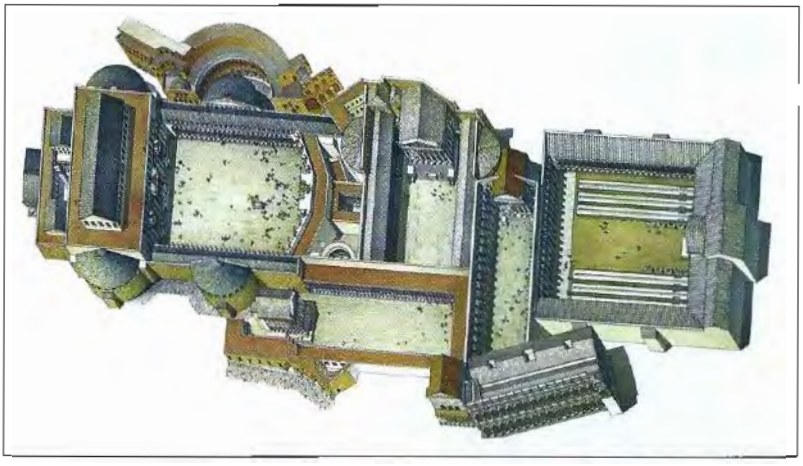


Figura 10. Conjunto de los foros imperiales, última reconstrucción sg. R. Meneghini.

Entre los dos últimos foros quedaba un corredor de 120x43 metros que servía de pasaje hacia la citada *Subura* y que, una vez monumentalizado por Domiciano, se convirtió en el *Forum Transitorium* o Foro de Nerva (96-98), con un templo dedicado a Minerva, patrona de los artesanos del barrio vecino al que daba paso.

El último y mayor de todos los foros imperiales, el *Foro de Trajano*, se hizo gracias a los tesoros aportados por las campañas romanas en Dacia y se inauguró en el año 112, aunque aún se hallaba inconcluso. Para poder ejecutar la obra, el foro requirió la apertura de una inmensa trinchera cortando la vaguada entre el Quirinal y el Capitolio, rebajando unos 35 metros la altura original, tal como recuerda una inscripción de la *columna Trajana*, levantada como hito conmemorativo del volumen de la obra acometida. La estructura, de 300x185 metros, constaba de varias partes: una enorme plaza contigua al foro de Augusto, desde el que se entraba a través de un arco triunfal abierto en

medio de una fachada curva. La plaza, con el *equus Traiani* o enorme estatua ecuestre del emperador en el medio, estaba flanqueada por pórticos y exedras copiadas del foro augústeo y finalizaba en la que fue la mayor basílica de Roma, con sus cinco naves y dos ábsides, con 170x60 metros; una vez atravesada transversalmente la basílica, en un patio se elevaba la columna conmemorativa y dos alas simétricas, las *bibliotecas griega* y *latina*, para finalmente salir del conjunto a través de un monumental pórtico para así facilitar el acceso al Campo de Marte, tal como se propone desde hace unos pocos años en lugar de la tradicional reconstrucción con un templo que cerraría todo el complejo diseñado por Apolodoro de Damasco (Fig. 11).

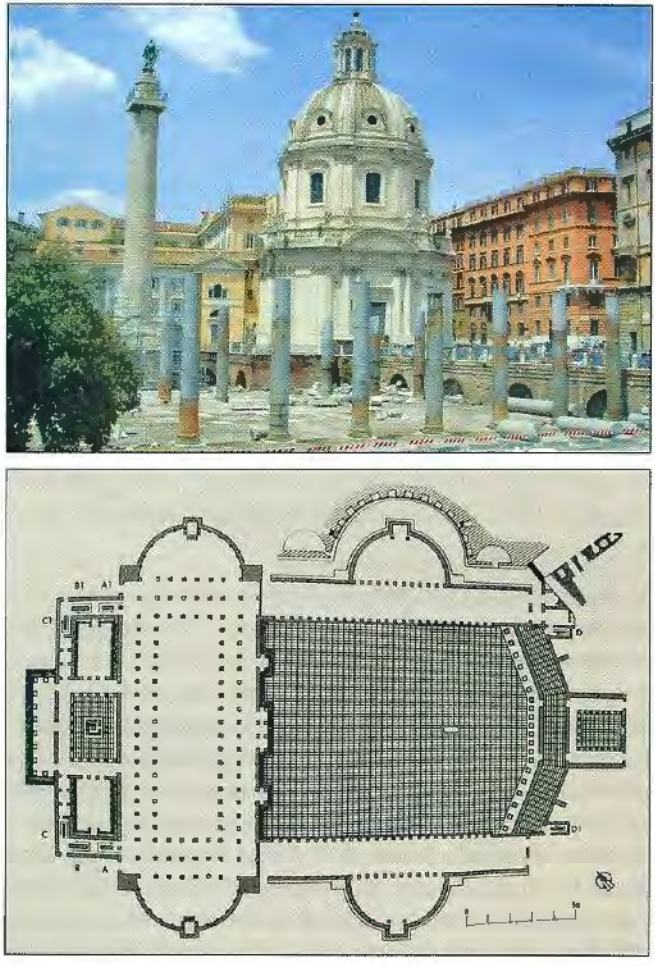


Figura 11. Foro de Trajano, Roma, 106-115.
a) Basílica y columna Trajana. b) Planta actual, sg. E. La Rocca y R. Meneghini.

3.2.2. *Nuevos templos. El Pantheon*

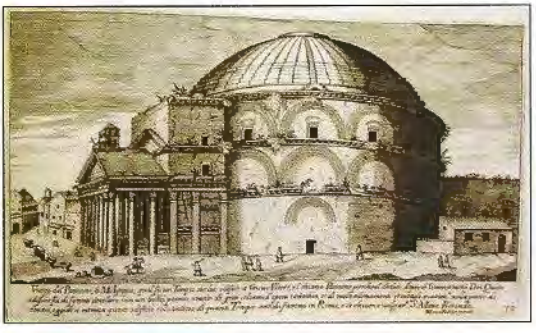
El proceso de tranformación de la arquitectura de época imperial afectó de forma especial a los edificios de culto. Los materiales marmóreos permitieron dar un esplendor especial a los elementos decorativos y el orden corintio se volvió omnipresente para estos nuevos templos. En su forma exterior mantenían el aspecto tradicional del templo itálico, elevado sobre un podio, con escalinata frontal y una parte trasera cerrada. Pero el caso del *Pantheon* es claramente una excepción: aunque mantiene el nombre de su fundador en el año 27 a.C., el resultado visible hoy es enteramente debido a Adriano, quien lo levantó desde los cimientos entre los años 118-125 y mantuvo su dedicatoria original, 'a todos los dioses', que es lo que literalmente quiere decir su nombre. En el año 606 el emperador Focas de Constantinopla lo entregó a la Iglesia de Roma, que lo dedicó con el nuevo nombre de Santa María *ad Martyres*.

Se trata de un edificio revolucionario, pues une la planta tradicional de un pórtico arquitrabado a la griega –un octástilo de altas columnas de orden corintio– a una cella de planta circular cubierta con una gigantesca cúpula que aún hoy sigue sorprendiendo por su perfección formal. El pórtico no se aleja de los presupuestos acostumbrados en este tipo de edificios, aun cuando los materiales son de gran calidad: granito egipcio para las columnas monolíticas y travertino para los muros, además de otros mármoles para el recubrimiento, perdido en casi todo su exterior. En el interior de la cella, las paredes mantienen casi intacta la disposición de espacios y el *opus tectorium* a base de mármoles preciados. Las paredes forman un potente cilindro de 6 metros de espesor, ahuecado en su interior con nichos cuadrados y semicirculares, en los que originalmente había estatuas, y con grandes pilares internos que sostienen el peso de la cubierta mediante arcos de descarga visibles en el exterior.

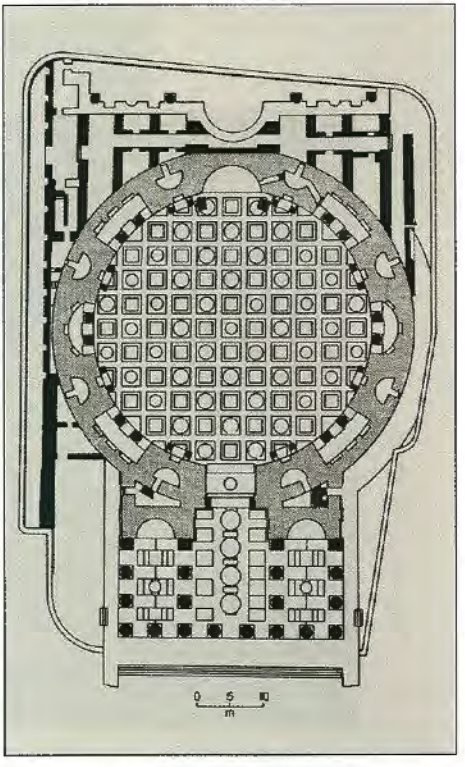
La cúpula sigue siendo un prodigio de la técnica, pues se hizo en *opus caementicium* mediante el empleo de moldes sobre un gigantesco andamio. A todos los efectos, el resultado es una cubierta sólida, rebajada con los casetones internos y una progresiva disminución del ancho de las paredes, además del manejo de argamasas cada vez más ligeras según se ascendía; con ello se consiguió cubrir un hueco de 43,30 metros de diámetro y otros tantos de altura, dejando en su cénit un óculo de casi 9 metros por el que entra el sol y la lluvia. Aunque lo parece, sin embargo las dos primeras filas de casetones del interior aún forman parte de los muros, por lo que la cúpula real ocupa tan sólo un tercio de la altura. Estas proporciones permiten hablar de un verdadero sentido del espacio interior, aquí de forma esférica, que es el requisito que buscaba N. Pevsner para definir la Arquitectura como 'el arte de encerrar un espacio' y la razón de que prácticamente comience su conocido manual de historia de la arquitectura a partir del estudio del Pantheon (Fig. 12).

Figura 12. Pantheon de Agripa, reconstruido por Adriano entre 118 y 125.
a) Vista exterior.

b) Interior de la cúpula.



c) El Pantheon en 1666.



d) Planta, sg. F. Coarelli.

3.2.3. *Edificios para espectáculos: circo y anfiteatro*

Los diferentes tipos de juegos eran ya conocidos desde los tiempos antiguos de Roma: los *ludi circenses* tenían lugar en el circo, espacio caracterizado por contar con una *spina* o barrera central alrededor de la cual se desarrollaban carreras de caballos y de carros. En Roma, además del *Circo Flaminio* en el Campo de Marte y el *Circo de Nerón* en el Vaticano, el *Circo Máximo* se utilizaba ya desde tiempos remotos, pero a mediados del siglos I d.C. se convirtió en el monumento más grande jamás construido por sus arquitectos, con 620x140 metros; ocupaba el valle entre el Palatino y el Aventino, cuyas laderas se acondicionaron para dar cabida a unos 160.000 espectadores, ampliados a casi el doble con las reformas de Trajano (Fig. 13). Junto con los *ludi scaenici* –representaciones teatrales, especialmente los de carácter cómico o trágico–, ambos tenían fuertes influjos helénicos, pero las *venationes* –cacerías de animales– y los *bestiarii* –lucha por parte de los condenados a las fieras– respondían a una tradición itálica muy arraigada. Una versión sofisticada (y tan cara que apenas sobrevivió a los tiempos de Claudio) eran las *naumaquiae*, combates navales en la que se intentaba reconstruir alguna batalla famosa y en la que se llegaban a destruir realmente naves y hombres. Como escenario de estos combates, Augusto mandó hacer un gran socavón en el Trastévere y que inundó gracias a un acue-

Figura 13. Vista general del Circo Máximo y el palatino, comienzos del siglo IV, sg. la 'maqueta Gismondi', Museo della Civiltà Romana.

ducto construido ex profeso, si bien es muy extendida la creencia de que estos espectáculos acuáticos se realizaban en la *fossa bestiaria* de los anfiteatros.

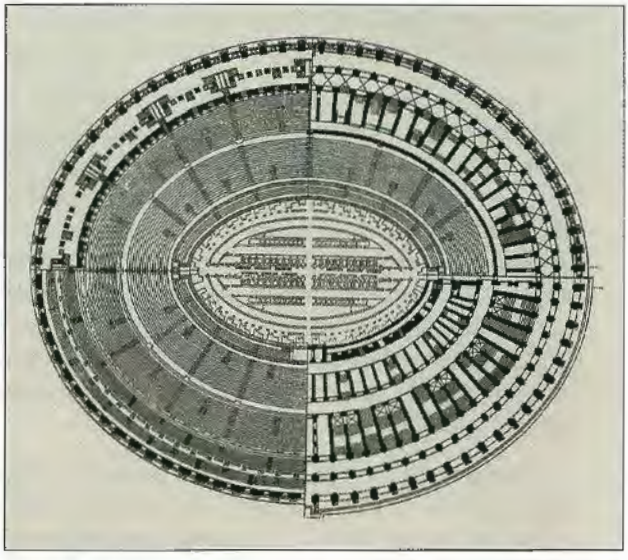
Por último, los *munera gladiatoria*, cuyo origen se remonta a las ceremonias funerarias etruscas con sacrificios humanos, sustituidos paulatinamente con enfrentamientos a muerte entre prisioneros de guerra y que nunca perdieron su carácter relacionado con el mundo religioso, como se puede ver en la *instauratio*, que consistía en atisbar cualquier fallo en la realización estricta del ritual religioso anejo, aunque fuese en el más mínimo detalle, para que todo tuviese que empezar desde el principio. Nerón solía buscar una excusa, por nimia que fuera, para obligar al *editor* de los juegos a que sufragase otros con los que repetir el ritual y ahorrarse de este modo que una parte del *panem et circenses* corriera exclusivamente de su cuenta.

Las *venationes* o cacerías adquirieron gran importancia en el mundo romano, tanto en los espacios naturales como bajo la forma de espectáculo de masas en un edificio urbano. El anfiteatro y el circo servían, así, de escenario para las luchas con animales, llevadas a cabo por profesionales de la caza. La presencia de unas rocas y árboles en la abundante iconografía de relieves, pinturas y mosaicos no indican que la escena deba transcurrir solamente en los montes, pues era frecuente la ambientación de la caza mediante una tramoya en la que se reconstruían colinas, setos y demás accidentes; estos cuadros de la naturaleza o *silvae* servían para ocultar las jaulas de los animales o para facilitar la escenografía de la *venatio*, en la que se simulaba una auténtica cacería ante el público sentado en las gradas.

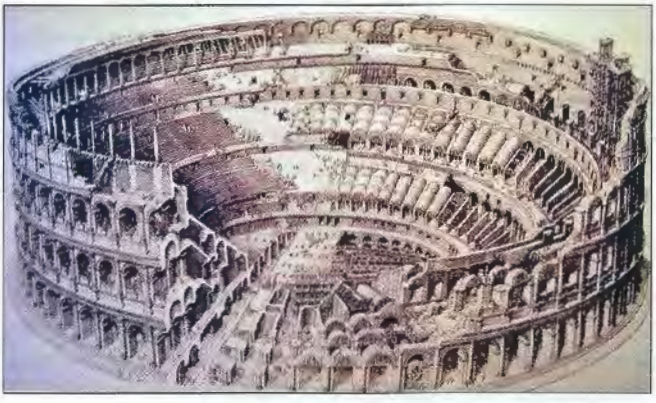
El anfiteatro se convirtió en un elemento imprescindible para cualquier ciudad romana con pretensiones, incluso si se trataba de una reducida guarnición militar en las fronteras; el modelo para este tipo de edificios era el *anfiteatro Flavio*, conocido como *Coliseo* desde la Edad Media por una vecina estatua colosal de Nerón. Inaugurado por Tito en el año 80, aun cuando todavía no se habían terminado las obras –faltaban las gradas superiores y la *fossa bestiaria* o complejo subterráneo situado debajo de la arena, debidas a su hermano y sucesor, Domiciano–, las fiestas duraron más de cien días y en ellos se "cazaron" más de cinco mil fieras de todo tipo y se enfrentaron varios centenares de parejas de gladiadores. Este gigantesco monumento de 188x156 metros y capacidad para unas 55.000 personas, estaba construido con piedra, ladrillo y hormigón, siguiendo las normas de la ingeniería romana pero decorado con un frente exterior con un escenario columnado a la griega, sustituía definitivamente a los antiguos edificios de madera que sirvieron como escenario a los juegos favoritos de la ciudadanía en la *Urbs* hasta el fin de los tiempos antiguos, si bien ya sólo en la forma de cacerías ante la paulatina presión ejercida por el cristianismo y las disposiciones de emperadores como Constantino, Teodosio el Grande o Teodosio II, aunque algún que otro combate se siguió realizando hasta los tiempos del ostrogodo Teodorico, en los inicios del siglo VI, cuando ya fueron definitivamente extinguidos (Fig. 14).

Figura 14. Anfiteatro Flavio.

a) Vista general del interior.



b) Fachada exterior con superposición de órdenes.



c) Planta de sus diferentes niveles, sg. F. Coarelli.

3.2.4. *Las termas*

La costumbre de los baños entre los romanos se convirtió rápidamente de una necesidad higiénica a una actividad social. En época republicana tardía ya eran numerosos los establecimientos de baños –llamados *thermae* por el uso del calor–, si bien su planta era irregular y sus instalaciones muy modestas. Con la organización de las *termas de Agripa* en el Campo de Marte, en 19 a.C., se impuso a partir de entonces una disposición axial de sus instalaciones que, a partir de entonces, no haría más que crecer en extensión y en el lujo de sus dependencias, tal como se puede apreciar en los restos que permanecen de las termas de Nerón, de Tito o de Trajano. Por todo ello, una de las actividades que más cuidaban los emperadores era la construcción de grandes termas dotadas con todo tipo de servicios –aseo, la unción con aceites perfumados, recibir masajes e incluso tomar un refrigerio, además de lavanderías, bibliotecas y jardines–, además de contar con adornos lujosos, todo con el fin de poner en evidencia la generosidad del *princeps* en un espacio público de encuentro.

En sólo cinco años, entre los años 212 y 217, los arquitectos levantaron la estructura más grande de todo el periodo altoimperial, las *Termas Antoninia-*

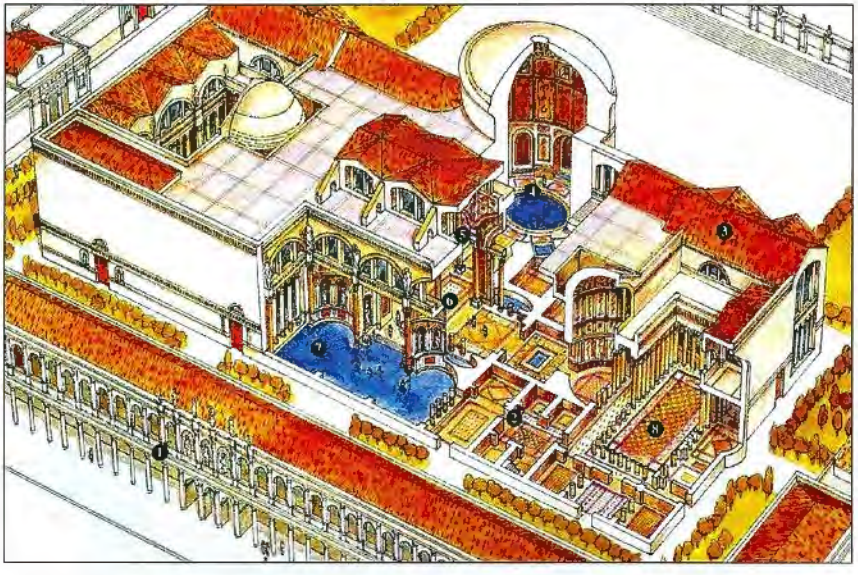


Figura 15. a) Reconstrucción de las termas Antoninianas o de Caracalla, 212-217, Roma.
Un muro porticado (1) rodeaba las Termas de Caracalla, 212-217, con diversas instalaciones: vestuarios (2), sala de calor seco o laconicum (3), sala de agua caliente o caldarium (4), sala de agua templada o tepidarium (5), sala de agua fría o frigidarium (6), piscina o natatio (7) y gimnasio o palestra (8).

nas o de Caracalla, superadas tan sólo por las de Diocleciano, de hacia el año 300. Con 140.000 m^2 en total, un muro porticado delimitaba jardines, palestras y bibliotecas, aislando todo el conjunto del exterior; en el centro, un rectángulo de 220x140 metros formaba el núcleo de las termas, con todas sus partes duplicadas para facilitar el tráfico de gente a través de dos circuitos. Las dependencias daban cabida a cerca de 3.000 personas en todas las etapas del baño: el *apodyterium* servía de vestuario, el *laconicum* o sala de calor seco servía para sudar, mientras que los baños pasaban progresivamente por el *caldarium* –agua caliente en salas muy caldeadas–, *tepidarium* –sala y agua templadas– para suavizar la transición hacia el *frigidarium* o baño frío o directamente a la *natatio* o piscina, que en estas termas tenía media hectárea de extensión. Un acueducto suministraba agua suficiente para llenar los depósitos anexos, de cerca de 80.000 m^3 de capacidad. Numerosos hornos mantenían la temperatura adecuada, tanto en los baños como en los suelos, paredes y techos, gracias a los *tubuli* o conducciones de terracota por las que circulaba el agua caliente, en una estructura que se repetirá por todo el Imperio, tanto en construcciones públicas como particulares, con las evidentes diferencias de escala y de disponibilidad de elementos de lujo (Fig. 15).

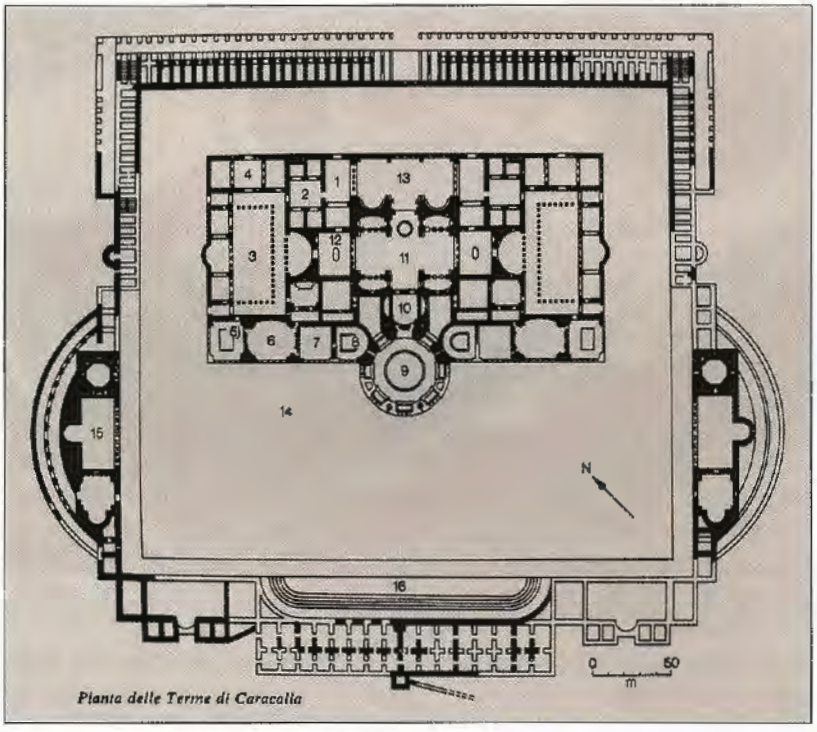


Figura 15. b) Planta, sg. F. Coarelli.

3.3. *Edificios privados*

3.3.1. *Las Domus imperiales*

Una de las principales consecuencias del gran incendio de Roma del año 64 fue el vasto programa de reconstrucción de la misma, emprendida inmediatamente haciendo que se midieran perfectamente los planos de cada barrio, se ensancharan las calles, se limitase la altura de los edificios y se pusiesen pórticos en las fachadas, con el fin de utilizar sus azoteas para atajar los futuros incendios. De estos pórticos, Suetonio dice que los mandó construir Nerón a su costa, sacando el dinero necesario de la caja imperial, en vez del Fisco público. Los más importantes autores latinos de la época no aclaran la autoría del incendio de Roma y se mantienen a cierta distancia de la adjudicación del hecho al emperador; llama la atención que autores cristianos como Tertuliano o Lactancio, siempre dispuestos a tildar de incendiario a Nerón, no dijeran nada al respecto. Para Nerón, uno de sus rincones favoritos de la ciudad era el entorno del Circo Máximo donde comenzó el incendio, situado al pie de su propia casa, que también se vio afectada por el fuego y donde se perdieron muchas obras de arte –esculturas, joyas, vajillas de oro y plata– y otros

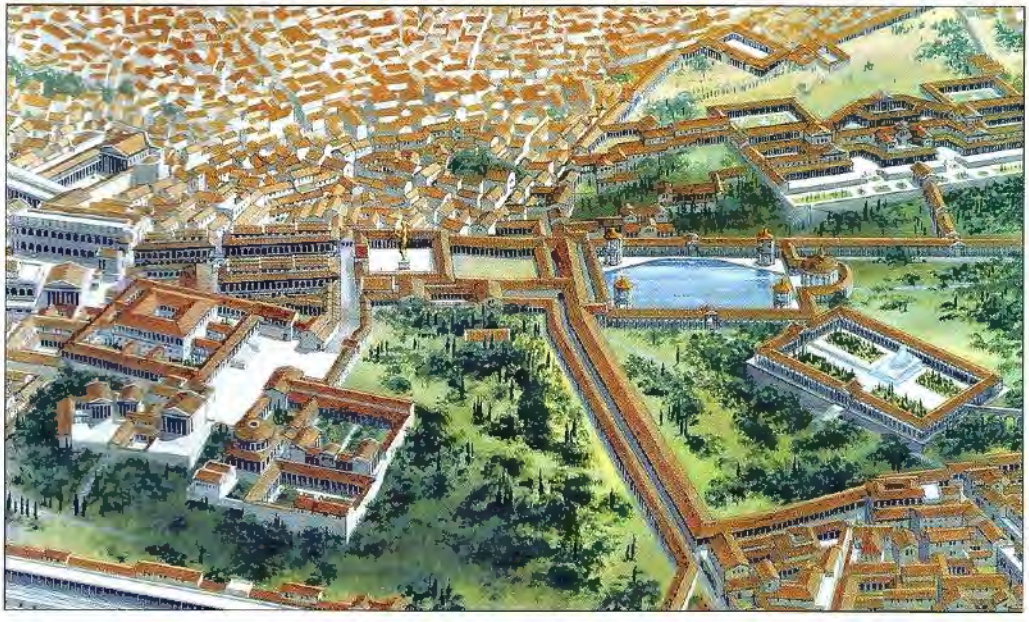


Figura 16. Reconstrucción de la Domus Aurea de Nerón, 64-68 d.C., de ochenta hectáreas, jardines, fuentes, pabellones y un lago.

objetos que, como el auténtico coleccionista de arte que era, tenía en gran estima. Otra consecuencia, esta vez en el ámbito privado, fue la construcción de la *Domus Aurea*, la casa particular de Nerón, para cuya edificación aprovechó buena parte de la superficie devastada por el incendio, uniendo las faldas del Esquilino con el conjunto de las *domus Augustana* y *Tiberiana*. De todo el conjunto de paseos porticados, jardines alrededor de un lago y pabellones, tan sólo queda una parte, aun así monumental: de 300x190 metros, con multitud de dependencias que después quedaron casi sepultadas por las termas de Trajano; el redescubrimiento en el período renacentista de estas *grotte* puso de nuevo de moda las pinturas neronianas y sus motivos decorativos, denominados por ello 'grutescos', de gran influencia en el arte del momento (Fig. 16).

En lo alto del Palatino, y siguiendo la tradición de los emperadores julio-claudios, Domiciano (81-96) amplió la residencia oficial con la edificación de la *Domus Flavia*, en la que el término *palatium* adquirió verdadera dimensión de residencia cortesana, dotada de varias plantas, un gran patio central porticado y varios grupos de estancias a su alrededor. Además de residencia de la familia imperial, en su interior se acogían salas dedicadas a su uso cortesano oficial, tales como el *aula regia* o salón del trono, el *auditorium* o sala de reuniones del Senado o el *consistorium*, donde lo hacía el consejo privado del emperador. La llegada de Septimio Severo en el año 193 supuso la construcción de la *Domus Severiana*, una multiplicación de pisos, habitaciones, patios y otras dependencias a lo largo de su dinastía, hasta formar el inmenso complejo que aún hoy día sorprende al visitante por sus soluciones arquitectónicas en *opus latericium* y por los restos de su magnificencia.

3.3.2. *Villa Adriana en Tívoli*

A unos 29 km. de Roma, en la antigua *Tibur*, se pueden ver aún los restos de uno de los más imponentes conjuntos de edificios de la Antigüedad. Allí, en medio de un paisaje privilegiado, Adriano mandó construir una verdadera ciudad en miniatura aprovechando las irregularidades del terreno. Formando grupos de edificios unidos entre sí por plazas, avenidas y pórticos (e incluso por una red de subterráneos por donde circulaban los siervos y los carros de abastecimiento), Adriano diseñó personalmente una serie de construcciones –palacios, termas, teatros, bibliotecas, peristilos, canales y fuentes– que recogían diferentes formas y estilos, reuniendo en un mismo lugar los paisajes, monumentos y obras de arte que más le habían llamado la atención a lo largo de sus numerosos viajes por el Imperio, convirtiendo su 'villa' en un verdadero catálogo de la arquitectura romana y un auténtico museo de esculturas y otras obras de arte, muchas de las cuales han enriquecido diversos museos de Europa (Fig. 17).

Figura 17. Maqueta de la Villa Adriana en Tívoli.

Esta villa imperial –en realidad, sería más propio considerarla como una ciudad en miniatura ocupando un total de 56 hectáreas– fue construida en tan sólo 16 años de obras, de 118 a 134, y el emperador sólo pudo disfrutarla los últimos años de su reinado. Situado en un paraje cercano a Roma y diseñado por sí mismo, Adriano fue colocando todo tipo de edificios, piscinas y pabellones, unidos entre sí por avenidas, plazas y pórticos, aprovechando las desigualdades del terreno para organizar un conjunto urbanístico en terrazas escalonadas y zonas ajardinadas. En palabras de su biógrafo Espartiano, "hizo de esta villa cercana a Tívoli una maravilla de arquitectura: dio a sus diferentes partes los nombres de las regiones y lugares más célebres, por ejemplo, los del Liceo, Academia, Pritaneo, Canopo, Pecile, Tempe... y para que nada faltase, imitó hasta los Infiernos".

En la *Plaza de Oro* –así llamada por la gran cantidad de adornos hechos en metales preciosos que allí encontraron Pirro Ligorio y otros excavadores en el Renacimiento– se hallaron un gran número de estatuas de primer orden, hoy día dispersas en varios museos de Europa. En torno al *Canopo* –la última obra emprendida por Adriano, a la vuelta de su viaje a Egipto del año 132, en el que

murió Antínoo–, un amplio lago-canal de 220 metros de largo, dispuso una serie de pórticos y columnatas y, al fondo, el llamado *Serapeum*, un edificio abovedado que cubría un triclinio rodeado de varios juegos de agua (Fig. 18). Ante la fachada del templo y entre las columnas del estanque, las embarcaciones de recreo permitían contemplar un gran número de estatuas, hoy día sustituidas por unos vaciados de cemento. Entre las 1.500 estatuas que aquí había, gran cantidad de ellas eran copias de originales griegos, entre las que destacaban las cariátides del Erecteion de Atenas, las Amazonas del famoso concurso de Éfeso, varios dioses, silenos, representaciones del Nilo y del Tíber, y otras muchas más, tales como un grupo de ídolos de tipo egipcio, que formaron parte de la colección de Cristina de Suecia y que acabaron en España; de esta serie, aún quedan dos, hoy en el Museo del Prado. Incluso había algunas estatuas dentro del canal, sobresaliendo del agua, como era el caso de una monstruosa Escila o un cocodrilo perfectamente copiado del natural.

Figura 18. Extremo del Canopo, villa Adriana de Tívoli, residencia de Adriano entre 134 y 138.

Adriano había querido hacer de su villa una especie de museo que recogiera aquellas obras que más le habían satisfecho, del mismo modo que también constituía un compendio de aquellos estilos arquitectónicos que había tenido ocasión de admirar y estudiar a lo largo de sus viajes. Así, su creación le permitía disfrutar de los principales monumentos del Imperio, y dentro de

ellos, de las obras más importantes que iba reuniendo. Casi todos los edificios de la Villa Adriana estaban adornados con frescos, mosaicos y estucos, de los que el viajero aún puede contemplar jirones aquí y allá, como consecuencia de los diversos despojos que sufrió a lo largo de 18 siglos: Constantino se llevó de allí numerosas obras de arte; después fue devastada durante la invasión de los pueblos germánicos, sirvió durante siglos de cantera de materiales de construcción y cumplió funciones de albergue de una guarnición militar. Desde el siglo XVI, las primeras excavaciones proporcionaron un elevado número de obras artísticas, muchas de las cuales figuran entre las favoritas del Museo Capitolino –los Centauros Furietti, el Fauno rojo, el Harpócrates o la Amazona herida de Fidias–, de los Museos Vaticanos y otros.

4. Artes figurativas

4.1. *La escultura*

4.1.1. *El clasicismo de Augusto*

Uno de los campos artísticos que fueron afectados por los nuevos tiempos del Principado es el del retrato. Los primeros retratos públicos, los de Pompeyo y César entre otros, correspondían a obras concebidas para ser colocadas en los edificios que respectivamente habían patrocinado. Pero con la llegada de Augusto y su largo período al frente del Estado la situación cambió sustancialmente, desde los primeros retratos del tipo *Augusto de Actium*, del año 31 a.C., que lo representa joven, con el cabello revuelto y cierta carga de expresión patética al modo helenístico. Con el paso del tiempo y su asentamiento en el poder, el rostro adquiere una serenidad distante y una característica forma de disponer el flequillo –unas ondas en forma de cola de golondrina sobre su ojo izquierdo y otras en forma de garra de león sobre el derecho–, como se aprecia en el *Augusto de Primaporta*, una obra que lo representa en función de su calidad de *imperator* o jefe supremo del ejército –eso sí, con la anatomía del *Doríforo* de Policleto adaptada a la coraza y el cuerpo–. En realidad la estatua que se conserva es una copia –hecha tras su muerte, para que sirviese de estatua de culto– de un original en bronce que se encontraba en el Foro, de hacia el año 20 a.C. y desaparecida con el paso del tiempo (Fig. 1).

A partir de entonces, el retrato oficial del emperador adquiría un estatus de obra pública, se copiaba y se multiplicaba su imagen por todas partes, incluso convertida pronto en una imagen apropiada para recibir el culto imperial. La demanda de estos retratos explica la abundancia de los mismos, eso sí, de distinto grado de calidad, pues al lado de obras notables salidas de talleres de primera fila podemos ver otras muchas en que el copista no era tan hábil y, en oca-

siones, incluso hay cabezas que muestran un parecido muy lejano, por no decir que lamentable. También puede verse un resultado dispar entre la cabeza y el cuerpo, pues en ocasiones aquella era tallada por un taller metropolitano mientras que éste había sido ejecutado por un taller local o de menor categoría; eso se puede ver en la misma Roma con el *Augusto de Via Labicana*, estatua que representa al *Princeps* como magistrado que actúa en su calidad de oferente en un acto religioso, ya que eso representa su *velato capite*, es decir, que aparezca con su cabeza cubierta por un pliegue de la toga (Fig. 19).

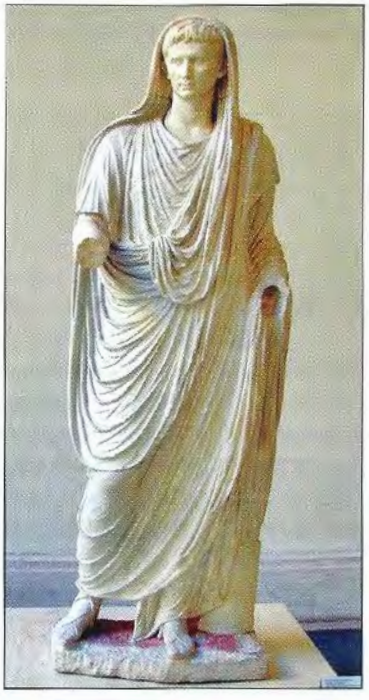


Figura 19. Augusto de Via Labicana, hacia 9 a.C.
Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo. Roma.

En cuanto a los rasgos de su rostro, el cargo oficial afecta a un cierto grado de idealización de inspiración griega, algo alejada del verismo romano de los retratos republicanos; incluso con el paso de los años, los retratos de Augusto se modifican, pero no tanto como lo hace su rostro real. La familia imperial y sus sucesores de otras dinastías también adoptarán este mismo principio, si bien cuando cumplían determinados años en el poder (*decennalia* al llegar el décimo aniversario y *vicennalia* a los 20 años), sus facciones sufrían cierta adaptación al tiempo transcurrido.

Pero la obra que mejor refleja los gustos clasicistas de Augusto es el *Ara Pacis*, un monumento de tamaño reducido –11x10 m.– pero completamente cubierto de relieves. Datada con exactitud –*constitutio* en el año 13 y *consecratio* en el año 9 a.C.–, el altar se consagró en el Campo de Marte a la actividad pacificadora de Augusto y toda su decoración está cargada de simbolismo. Alrededor del altar propiamente dicho se dispone una valla monumental a cielo abierto, con relieves en el exterior y en el interior. A ambos lados de las dos puertas opuestas para entrar en el recinto se disponen los relieves mitológicos: *Dea Roma* y *Tellus* –la representación de la Tierra fecunda en frutos, animales y hombres, acompañada de las auras del mar y de los ríos–, a un lado, y de Eneas haciendo un sacrificio y los gemelos Rómulo y Remo amamantados por la loba, en el otro. En los lados largos, Augusto y Livia, acompañados de toda la familia imperial, sacerdotes, magistrados y amigos forman las dos filas de asistentes al acto de inauguración del altar (Fig. 20). En la parte inferior de todas las caras externas de la valla, una serie de roleos de acanto y otras plantas, repletas de animalillos entre sus hojas y flores, reiteran el mensaje de todo el monumento: la paz –de Augusto, no se olvide– es la madre de la abundancia, tal como Irene es la madre de Pluto en la Grecia clásica. No faltan otras alusiones simbólicas en su interior, tales como bucráneos y guirnaldas de frutos o el desfile de oficiantes en el sacrificio ritual. Los restos de pintura han permitido la reconstrucción reciente de su aspecto original, recordándonos que en la antigüedad la escultura estaba acompañada de sus colores correspondientes (Fig. 21).

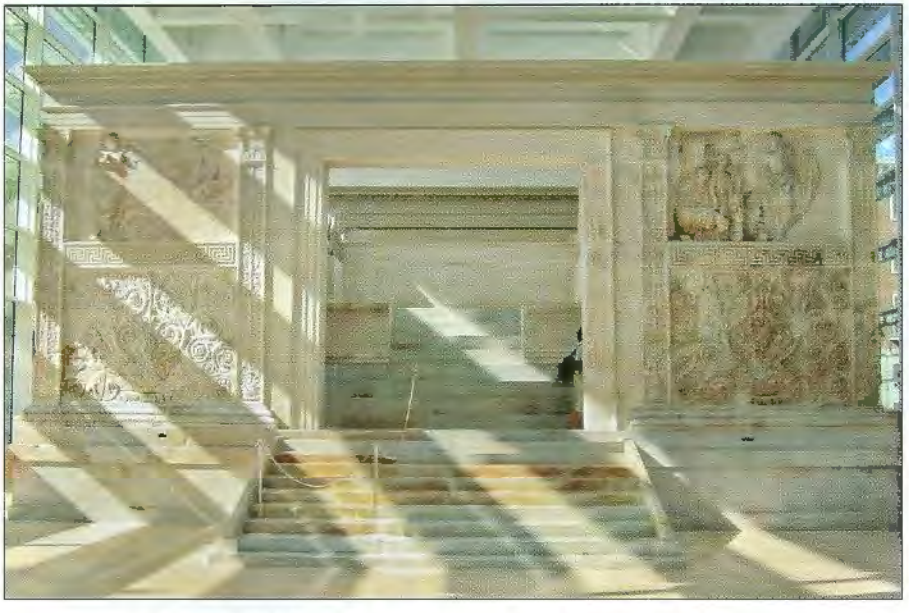


Figura 20. a) Ara Pacis, lado occidental, 13-9 a.C. Roma.

Figura 20. b) Tellus, rodeada de animales y de los frutos de la tierra.

Figura 20. c) Eneas realiza un sacrificio a los penates.

Figura 20. d) Procesión de Augusto, sacerdotes y miembros de la familia imperial (Agripa, Livia, Tiberio y su hermano Druso, Agripina, etc.).

Figura 21. Los colores del Ara Pacis, relieve de Tellus, 13-9 a.C.

4.1.2. *El arte de la dinastía de los Julio-Claudios*

El estilo del retrato augústeo se extendió por todo el Imperio, tanto en las múltiples imágenes del emperador como en la inspiración que veían en ellas los particulares –especialmente oficiales, clientes y libertos–, quienes emularon ciertos rasgos a la hora de representar sus propias efigies; el relieve funerario de este período está lleno de ejemplos en los que aparecen hasta familias enteras en placas que se empotraban en las tumbas, dando la impresión de estar asomadas a unas ventanas (Fig. 22). También la emperatriz Livia se convirtió en el modelo a seguir por las matronas romanas, imponiendo un estilo en los peinados que rápidamente es imitado en todas partes; la representación de la forma de los cabellos se ha convertido en un buen indicativo cronológico con el que seguir la evolución del retrato femenino ya hasta el final del arte romano (Fig. 23).

Figura 22. Lápida funeraria familiar, patrono y liberto, 20-10 a.C. British Museum, Londres.

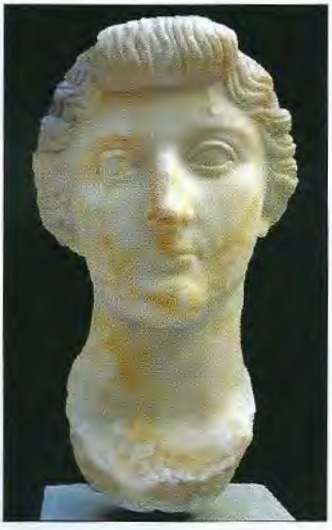


Figura 23. Livia de Medina Sidonia, fines del siglo I a.C. Museo Provincial, Cádiz.

Con la declarada admiración de Augusto a la cultura griega y con la adopción oficial del gusto helénico en el arte romano –el llamado "neoaticismo" o estilo del arte ático de mediados del siglo V a.C.–, la costumbre del coleccionismo artístico se difundió aún más entre los romanos. De todos los emperadores, atendiendo a este aspecto de coleccionista, Nerón destacó especialmente; es bien conocida su afición a la música y al teatro, así como a los juegos

y a las obras de arte. El incendio de Roma del año 64 se llevó por delante su vivienda, la *Domus Transitoria* del Palatino, y su colección, con gran número de esculturas, joyas, vasijas de oro y de plata. En su famoso viaje por Grecia, un par de años después del gran incendio, Nerón dio rienda suelta a su compulsión: en el santuario de Olimpia mandó recoger unas 500 estatuas y otras tantas de Delfos, para ser llevadas a Roma y con ellas adornar la reconstrucción de la ciudad, especialmente su nueva vivienda, la *Domus Aurea*. En los momentos finales de su vida, antes de escapar de Roma tras su derrocamiento, Nerón tuvo aún tiempo de estrellar dos valiosísimas copas de vidrio que poseía, con el fin de "castigar así a sus ingratos contemporáneos", en palabras de Plinio.

La imagen del emperador Claudio (41-54), hecha tras su fallecimiento, constituye un buen ejemplo del grado de idealización alcanzado por el retrato de esta dinastía, al ser mostrado a la manera de una divinidad, con el águila de Júpiter a sus pies y con gesto grandilocuente, alejado de la realidad anatómica personal; esta imagen híbrida será imitada por varios de los sucesivos emperadores y emperatrices que, de forma más o menos afortunada, trasladan sus rostros particulares a esculturas de tradición clásica como forma de adquirir sus cualidades y de representar sus virtudes (Fig. 24).

Figura 24. Claudio divinizado (41-54), Musei Vaticani.

En el período neroniano, la copia de originales clásicos por escultores griegos y romanos alcanzó la que quizá es la mejor etapa de la escultura en toda la antigüedad romana, seguida muy de cerca por el período del emperador Adriano. Se hicieron por centenares y no sólo para saciar el apetito de particulares, sino también para adornar los foros imperiales, pórticos, termas, palestras, teatros y circos. Tampoco eran sólo copias, pues algunas obras originales de gran importancia se hicieron *ex profeso* para los nuevos dueños del mundo; así, los escultores rodios responsables de las estatuas de la gruta de Sperlonga y del conocido conjunto del *Laocoonte* realizaron sus obras en tiempos de Vespasiano y Tito, los primeros emperadores flavios. Este grupo se salvó de la destrucción ya en el mundo antiguo cuando, ante la llegada de los pueblos germanos de inicios del siglo V, fue tapiado en una de las naves de las *Sette Sale*, los depósitos de agua que alimentaban las termas de Trajano en el Esquilino, y apareció en los tiempos en que Miguel Ángel estaba pintando la Capilla Sixtina; hoy día, es una de las obras más señaladas de las colecciones vaticanas (Fig. 25).

Figura 25. Laocoonte y sus hijos, Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas, h. 80 d.C. Musei Vaticani.

4.1.3. *El arte imperial bajo los Flavios, Antoninos y Severos*

La llegada de la dinastía Flavia al poder trajo consigo una cierta recuperación del verismo en la escultura, haciendo que muchos retratos de fines de siglo apenas se diferencien de los del período republicano y así se muestra, por ejemplo, el propio Vespasiano (69-79), con unos rasgos realistas que apenas le distinguen de un rico comerciante (Fig. 26); mientras tanto, las damas encuentran en esta época unos peinados muy artificiosos y la epidermis comienza a recibir un pulimento que deja un característico brillo. Algo del realismo flavio quedaba aún en tiempos de Trajano (98-117), al que se retrata como un disciplinado militar y eficaz administrador, si bien con ciertos rasgos idealizados (Fig. 27).

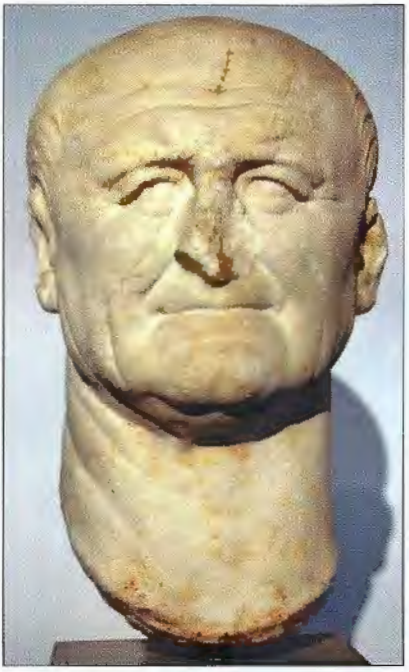


Figura 26. Vespasiano (69-79), Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague.

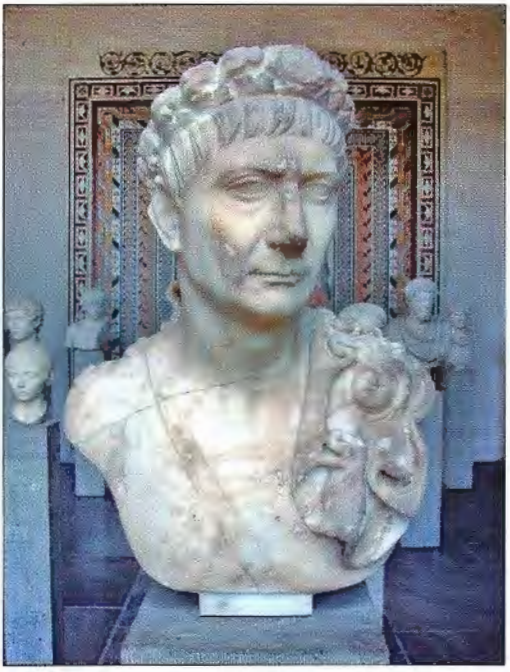


Figura 27. Trajano (98-117), Glyptothek, Munich.

Con Adriano (117-138), sin embargo, el arte romano regresó claramente a los presupuestos del arte clásico, tanto en el estilo como en los temas elegidos. Su retrato, además de la expresión idealizada con un fuerte componente intelectual, pone de moda a partir de entonces la barba, complemento que ya apenas desaparecerá hasta el fin de los retratos imperiales y que será rápida-

mente adoptada por las aristocracias provinciales (Fig. 28). También algunos detalles técnicos son novedad, como la representación del iris como un círculo grabado y la pupila con una leve incisión en forma de coma que progresivamente iría profundizándose. En esta época se impone también la forma del retrato que incluye los hombros y parte de los pectorales, si bien casi nada de la espalda, además de una base o peana; en ellos, la anatomía y el vestuario son tratados con el mismo cuidado que el rostro o los cabellos. Éstos van a adquirir casi todo el protagonismo con los Antoninos, tanto en su longitud como en los múltiples rizos y ondas que caracterizan a Antonino Pío (138-161), un provincial de origen galo adoptado por Adriano, y especialmente a Marco Aurelio (161-180), al que se le da un apropiado aspecto de filósofo, muy acorde con su espíritu estoico. Esto es visible en cerca de 300 retratos que se conservan de él y apenas disimulado ni siquiera en su estatua ecuestre del Capitolio, donde aparece como general vencedor sobre un oriental que había bajo su caballo, una estatua que debe su supervivencia al hecho de haber sido confundido con Constantino y su decreto de libertad de culto para los cristianos (Fig. 29). Su hijo Cómodo (180-192) prefirió, sin embargo, una imagen cargada de fuerza, más próxima a sus aficiones de gladiador, por lo que sus retratos se acercan más a un Hércules rayano en un carácter despótico, que a un intelectual (Fig. 30).

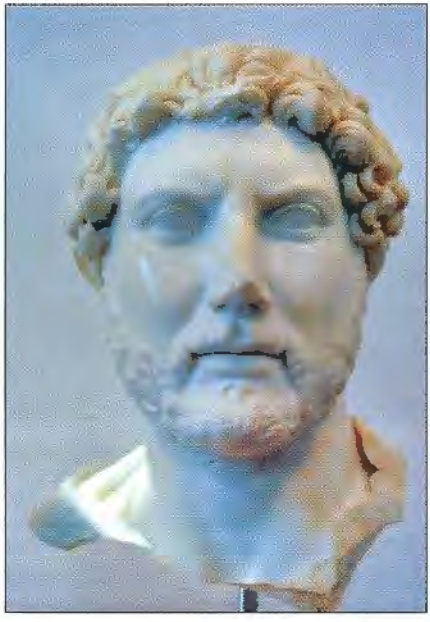


Figura 28. Adriano (117-138), Musei Capitolini, Roma.

Figura 29. Marco Aurelio (161-180) ecuestre, bronce, h. 176-177, Musei Capitolini, Roma.

Durante la entronización de la nueva dinastía de origen africano, con Septimio Severo (193-211), los rostros adquieren mayor expresividad, con rasgos similares a los de Marco Aurelio. Su sucesor, Marco Aurelio Severo Antonino 'Caracalla' (211-217), abandonó la moda de los cabellos y barba largos y prefirió una expresión ceñuda –entre las que destaca la serie de 'Caracalla Satán', con la boca contraída y la mirada colérica–, acorde con su carácter fiero (Fig. 31).

Figura 30. Cómodo al modo de Hércules (180-192), Musei Capitolini, Roma.

Figura 31. Caracalla 'Satán' (211-217), Musei Capitolini, Roma.

El final de la dinastía severiana con Alejandro Severo (222-235), dio comienzo a una etapa de crisis generalizada que duraría hasta fines de siglo, caracterizada por los continuos golpes de Estado protagonizados por facciones del ejército romano: es el período conocido como 'anarquía militar', y en él, propio de tiempos revueltos, apenas se pudo realizar otra cosa que los retratos oficiales de los sucesivos emperadores y no de todos ellos, pues algunos apenas gobernaron unos meses. Casi todos están caracterizados por una vuelta atrás en las formas, apartadas ahora del ideal clásico o helenístico de una forma tan radical que algunos hacen comenzar el arte romano de la Antigüedad tardía con estas obras de los emperadores-soldados, con sus típicos peinados cuarteleros y sus barbas casi rasuradas, de pocos días. La fisonomía apenas queda marcada por unos cuantos rasgos y la expresión se concentra en los ojos, dotados de un carácter meditabundo.

4.1.4. *El relieve histórico y funerario*

Entre los años 34 y 25 a.C., el traslado y reedificación del templo de Apolo Sosiano por la construcción del teatro de Marcelo dio lugar a unos relieves hechos según la tradición escultórica republicana. En uno de ellos se representó una *processio triumphalis* en la cual se exponían los objetos, armas y prisioneros tomados al enemigo –aquí llevados en un *ferculum*, las andas sobre el cual se ve el trofeo y los prisioneros germanos–, seguidos por los bueyes que van a ser sacrificados, convenientemente engalanados con mitras, ínfulas y dorsales, conducidos por los *victimarii* (Fig. 32).

En la misma línea se realizan los relieves funerarios, del que un buen ejemplo es el hallado en Amiternum, también de fines del siglo I a.C. y en el que figura una *processio funebris* con todo detalle, en un lenguaje sencillo pero efectivo, lejos de la idealización del relieve oficial (Fig. 33). Ambas formas de

Figura 32. Procesión triunfal, templo de Apolo Sosiano, h. 25 a.C. Musei Capitolini, Roma.

Figura 33. Relieve funerario de Amiternum, época augústea, h. 30-10 a.C. Museo Nazionale d'Abruzzo, L'Aquila.

representación coexistirán en los siglos siguientes, a veces entremezclando sus temas y características, dando un toque propio al relieve histórico; sirva como ejemplos los relieves del *altar de los vicomagistri* –dedicado a los magistrados de un barrio de Roma que realizan un sacrificio ritual– o aquellos que celebran la victoria del emperador en el *arco de Tito* (79-81), mandado levantar por su hermano y sucesor Domiciano (81-96). El traslado de los trofeos del templo de Jerusalén y la entrada triunfal del emperador, coronado por Victoria y acompañado de las personificaciones del senado y el pueblo de Roma –*senatus populusque Romanus*–, ocupan el interior del arco, en cuya parte alta aparece la *apoteosis* de Tito o traslado de su alma al Olimpo, esta vez a lomos del águila de Júpiter, un tema novedoso en el arte romano y que tendrá también sus versiones posteriores (Fig. 34).

La llegada del emperador o *adventus* también será un tema repetido varias veces, pues constituye una parte importante de la *processio triumphalis*, reservado desde tiempos de Augusto a los miembros de la familia imperial o al mismo emperador; una de las mejores representaciones de este motivo está en los *relieves de la Cancillería*, hoy en los Museos Vaticanos, con la llegada de Vespasiano en uno y de Domiciano en otro, acompañado por divinidades, representaciones simbólicas y parte de la oficialidad del ejército y otros magistrados.

Figura 34. a) Arco de Tito, h. 85 d.C. Foro Romano.

Figura 34. b) Relieve con los despojos de Jerusalén.

Figura 34. c) Relieve con el triunfo de Tito.

El siguiente punto a señalar en el relieve histórico es la *columna Trajana* –verdadero hito que marcaba la altura original de la colina rebajada para abrir el Foro de este emperador–, cubierta enteramente por unos 200 metros de un somero bajorrelieve en forma helicoidal, que relataba las dos campañas de Trajano en Dacia (101-102 y 106-107) con un extraordinario detallismo. Allí se representan desde escenas en que aparece el propio emperador en diferentes actos –unas 60 veces en toda la columna– hasta cuadros de asedios, luchas contra los enemigos, las etapas de construcción de puentes, campamentos y ciudades, o simplemente el desfile de las tropas con sus carros de impedimenta o sus máquinas de guerra (Fig. 35). Con unas 2.500 figuras, este relieve estuvo siempre a la vista y es el responsable de la repetición de ciertas imágenes

del arte romano en el imaginario colectivo, congelando prácticamente en un momento determinado escenas y objetos que han tenido multitud de variantes a lo largo de su historia, y prácticamente repetido siete décadas después en la *columna de Marco Aurelio* –hecha para recordar sus campañas contra los cuados, marcómanos y sármatas en las tierras del Danubio–, si bien con mayor profundidad en el relieve y dramatismo en el planteamiento formal.

Figura 35. a) Columna Trajana, h. 113 d.C. Foro de Trajano, Roma.

Figura 35. b) Detalle del relieve de la columna.

Figura 35. c) Trajano y L. Licinio Sura, Columna Trajana.

Antonino Pío también contó con su columna honorífica erigida entre 161-162, esta vez en granito rojo y con fuste liso pero con una basa monumental que se conserva en los jardines del Vaticano. En dos de sus lados, escenas de *decursio* o desfile de la caballería y un magnífico relieve en otro lado, en el que se ve la *apoteosis* o cómo un genio alado eleva al emperador y a su esposa Faustina hacia los cielos ayudados por las águilas de Júpiter, en presencia de Dea Roma y del genio del Campo de Marte, todos ellos relieves de cierta profundidad y excelente factura (Fig. 36).

Marco Aurelio, además de su columna honorífica, dejó su impronta en los relieves del *arco de Santa Martina*, desaparecido ya en época romana, aunque los cuadros se reutilizaron unos en el arco de Constantino y otros, los mejor conservados, en la iglesia de Santa Martina y a la que debe su nombre este arco conmemorativo del año 176. En estas escenas aparece el emperador en todo tipo de actos posibles en el transcurso de una campaña, desde la *pietas* de los sacrificios propiciatorios previos hasta la *adlocutio* o arenga a las tropas, los actos de *clementia* hacia el bárbaro vencido o el regreso a Roma en un carro triunfal (Fig. 37).

Figura 36. Apoteosis de Antonino y Faustina, Columna de Antonino, 161-162, Musei Vaticani.

Figura 37. Marco Aurelio en un sacrificio, Arco de Santa Martina, 176, Musei Capitolini, Roma.

En cuanto al relieve funerario, las estelas del siglo I que señalaban las tumbas de incineración fueron dejando paso al sarcófago que, desde tiempos de Trajano, fueron ganando cada vez más partidarios, conforme se iba extendiendo la costumbre de la inhumación. A mediados del siglo II, en tiempos de

Antonino Pío, los talleres de escultura apenas daban abasto a los encargos que llegaban de todas partes del Imperio, especialmente de sarcófagos de mármol. Ya desde el principio se distinguen dos grandes grupos o 'escuelas', según la forma de disponer las escenas elegidas y generalmente tomadas de la mitología, aunque no falten los cuadros de vida cotidiana o adornos de guirnaldas y flores. Así, se habla del 'sarcófago oriental', aquel que dispone su decoración en series de columnas que forman nichos, mientras que el estilo occidental prefiere el friso continuo, generalmente en tres de sus lados, pues el sarcófago se coloca casi siempre arrimado a la pared del mausoleo (Fig. 38).

Figura 38. a) Sarcófago romano de tipo oriental, trabajos de Hércules, siglo II d.C. Museo Nazionale delle Terme, Roma.

Figura 38.b) Sarcófago de tipo occidental, de Portonaccio, en Via Tiburtina, h. 180 d.C. Museo Nazionale Palazzo Massimo, Roma.

En contraste con el arte refinado de los sarcófagos, el 'arte popular' se expresa especialmente en las placas funerarias, de las que una buena selección la forma el conjunto hallado en la necrópolis de Isola Sacra, en Ostia, con imágenes de todo tipo de oficios hechos con la simplicidad expresiva en que se señala la actividad ejercida por el difunto (Fig. 39).

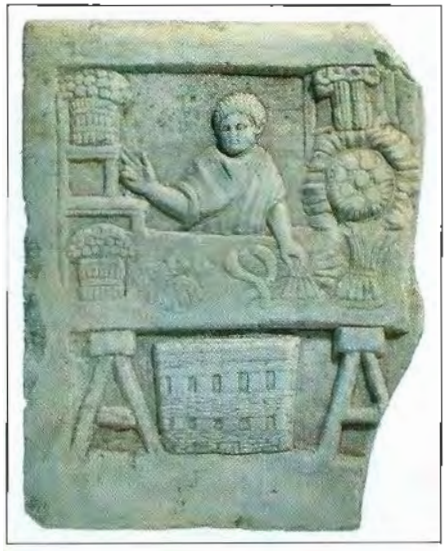


Figura 39. Lápida funeraria de una verdulera, Ostia, primera mitad del siglo III. Antiquarium Ostiense.

4.2. *La pintura*

Desde mediados del siglo I a.C. la decoración interior a base de pinturas y mosaicos se hallaba extendida de modo general, tanto en edificios públicos como en las viviendas de cierto rango y, una vez instalado en el poder el nuevo sistema político del principado de Augusto, desde la corte se impuso una nueva moda en la pintura parietal. Desde aproximadamente el año 30 a.C., las formas del 'II estilo pompeyano' o de ilusionismo arquitectónico fueron dando los primeros pasos de su transformación en el llamado 'III estilo' y lo hizo en las casas de Augusto y de Livia en el Palatino, recién terminadas sus reconstrucciones por aquellos años, en las que el tema central de la pared consiste en una edícula o templete que abriga un cuadro figurativo con escenas de paisaje o de tema mitológico (Fig. 40). Hacia el año 20 a.C., las pinturas de la *Villa de la Farnesina*, vinculada a la familia imperial, muestra las características de la nueva moda: la pintura arquitectónica se abre en sus paredes a formas cada vez menos realistas, con columnas que más parecen soportes de elementos

metálicos –por eso también se le denomina 'estilo de candelabros'– y las paredes simulan una galería de cuadros colgados, en los que se representan escenas mitológicas, además de coronar su cornisa con todo tipo de objetos pintados: acróteras, vasos, estatuas, adornos colgantes, trípodes y máscaras teatrales, además de aves y motivos vegetales varios. Éstos acabarán conquistando en algunos casos todo el espacio parietal, haciendo que la casa entera se abra a un jardín con todo tipo de árboles, arriates de flores, espalderas para plantas trepadoras, etc., con la presencia constante de pajarillos de toda clase, como puede verse en la Villa de Livia en Prima Porta (Fig. 41).

Figura 40. Pintura de transición al III estilo, Sala de las Máscaras de la Casa de Augusto, h. 20 a.C. Palatino.

Figura 41. Pinturas de Villa Livia en Prima Porta, h. 10 d.C. Museo Nazionale Palazzo Massimo, Roma.

La decoración de la villa de Boscotrecase, en las laderas del Vesubio, hizo que la nueva moda metropolitana se extendiese a las casas pompeyanas, que rápidamente adoptaron con pasión este estilo, desarrollado entre el año 20 a.C. y hacia el año 40 d.C.; a él corresponde la mayor parte de las decoraciones que el visitante puede contemplar en las ciudades y villas vesubianas, por ejemplo, en la casa de la adinerada familia de los Vettii en Pompeya (Fig. 42).

Figura 42. Pintura parietal de tema mitológico, III estilo, h. 30-40 d.C. Casa de los Vettii, Pompeya.

En la década de los años 40 d.C., una nueva moda arrancó desde las paredes de la *Domus Transitoria* de Nerón en el Palatino y se fue imponiendo en las casas romanas: es el 'IV estilo pompeyano' o de *ilusionismo teatral*, pues la pared simula ser la representación de una *scaenae frons* de un teatro, con sus varios pisos, en la que hay puertas, cortinajes, telones y, como no podía ser menos, no pueden faltar las máscaras que portaban los actores (Fig. 43). Con una realización puramente pictórica, alejada del predominio dibujístico imperante hasta entonces, tampoco faltan escenas mitológicas que, tal como puede verse en los ejemplos pompeyanos, se cuentan entre las mejor realizadas de toda la pintura romana. A pesar de la catástrofe del Vesubio en el año 79, este estilo continuaría su vida en los restantes lugares de Italia y otras partes del Imperio hasta los tiempos de Trajano. El tiempo restante del período altoimperial conocería diversas variantes de estos estilos anteriores, con el añadido de una nueva

forma de pintar en el siglo III, el 'estilo lineal' a base de líneas y franjas sobre paredes de fondo blanco, en las que algunos animales o figuras humanas aisladas aparecen como figurillas diminutas flotando en el espacio de la pared. En plena crisis generalizada, este estilo apenas se extendió fuera de Italia.

Aunque sea como una nota, cabe citar pinturas realizadas sobre otros soportes, como algunas piezas notables en tablas de mármol, sobre placas de vidrio o sobre tabla, de las que puede destacarse el tondo de tabla pintada a la témpera con el cuadro familiar en que aparece Septimio Severo, su esposa la siria Julia Domna y sus hijos Caracalla y Geta, este último con el rostro raspado por la *damnatio memoriae* a la que le sometió su hermano una vez alcanzado el trono imperial en el año 211 (Fig. 44).

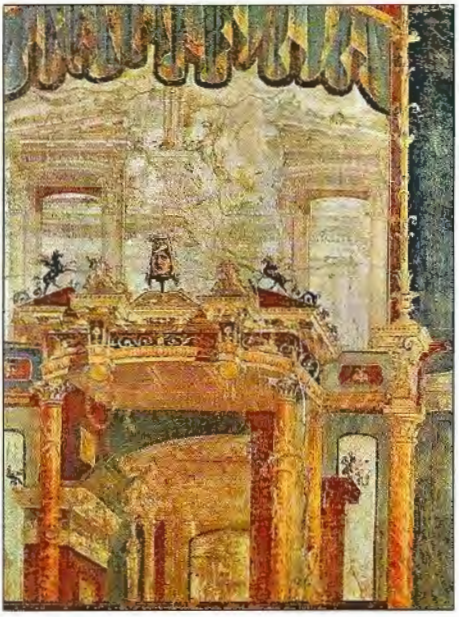


Figura 43. Pintura del IV estilo, villa de Fabio Sinistor, Boscoreale, h. 60-70. Metropolitan Museum, Nueva York.

Figura 44. Septimio Severo y su familia, témpera sobre madera, h. 206. Antikensammlung, Berlín.

4.3. *Los mosaicos*

Los mosaicos polícromos de finales de la República tuvieron continuidad en época imperial, pero la llegada del Principado de Augusto trajo consigo también novedades en este campo bajo la forma del mosaico blanquinegro,

formado por teselas de mármol de ambos colores y producidos en las canteras de Italia. Este estilo fue el favorito tanto en Roma como en las ciudades vesubianas y duró hasta mediados de siglo I d.C. en Roma, mientras que fuera de ella pervivió hasta épocas más tardías, como es el caso de Ostia, donde aún se pueden ver en casas y edificios del siglo III y donde es el tipo de mosaico predominante (Fig. 45).

Figura 45. Mosaico blanquinegro, termas de los Cisiarii, siglo II d.C. Ostia.

Lo mismo cabe decir de la villa Adriana de Tívoli, donde se han hallado los ejemplares más delicadamente trabajados, mayoritariamente con motivos decorativos geométricos a base de rombos, estrellas y elementos florales, casi como si se tratasen de arabescos en un mar de teselas blancas, temas preferidos por Adriano para recubrir las habitaciones de los *ospitali*. A pesar de que puede parecer lo contrario, estos mosaicos eran muy costosos y por ello sólo los más acomodados entre los romanos podían permitirse el lujo de instalar un mosaico en blanco y negro en sus casas, sobre todo si se trataba de una residencia en provincias. El mosaico bícromo pervivió en Roma a lo largo del siglo III en algunos ejemplos, si bien con un predominio del fondo negro sobre el blanco, como aún se pueden ver en las termas de Caracalla, de principios de siglo, o en las de Diocleciano, a fines del mismo siglo, prácticamente las últimas que se hacen en este estilo y para los que se eligen temas marinos de nereidas,

hipocampos y animales acuáticos que acompañan a Neptuno y Anfítrite, tema por lo demás adecuado al ambiente de unas termas.

En general, el mosaico polícromo se recuperó a partir de la época adriánea, con algunos ejemplos del *asároton oikos* o 'suelo sin barrer', por imitar los pavimentos con todo tipo de restos de comida tras un banquete, de tradición helenística y el resto del repertorio conocido con anterioridad, del que destacan los temas mitológicos, los juegos de gladiadores, de anfiteatro o de carreras y de cacería, por citar los más empleados (Fig. 46). Los talleres musivarios trabajaban con repertorios determinados que el cliente, en cualquier parte del Imperio, podía elegir; gracias a la existencia de estos modelos, se pueden documentar en sitios muy dispares mosaicos hechos siguiendo el estilo de los principales talleres: Antioquía, Alejandría, Roma o del Norte de África.

Figura 46. Atletas en un mosaico, h. 200. Termas de Caracalla, Roma.

En cuanto al mosaico parietal, se puede decir que es una aportación puramente romana, llamada a tener un gran éxito en la época bajoimperial. Empleado al principio para recubrir estanques y fuentes, con temas marinos, desde mediados del siglo I d.C. se extiende la moda del mosaico que imita las pinturas y para los cuales se utilizaba el *opus vermiculatum* a base de finísimas teselas de hasta 1 milímetro de lado, pudiéndose hacer en cuadros de caballete fácilmente transportables y que luego podían ser incrustados en las paredes a

modo de *emblema* (Fig. 31 del tema 8). Este campo artístico sería especialmente cultivado en el Bajo Imperio, especialmente en los edificios de culto que la emergente religión cristiana utilizó una vez tolerada, primero, y reconocida como religión oficial del Estado, después.

EL ARTE ROMANO DEL BAJO IMPERIO (284-476 D.C.)

José Jacobo Storch de Gracia y Asensio

Esquema de contenidos

1. Introducción histórica. De la Tetrarquía al fin del mundo antiguo.
2. La arquitectura durante la etapa final del imperio.
   2.1. Roma. Murallas y arcos.
   2.2. Villas imperiales.
   2.3. De la basílica de Majencio a la de San Pedro.
      2.3.1. Mausoleos y catacumbas.
3. Artes figurativas.
   3.1. Escultura.
      3.1.1. El arte constantiniano.
      3.1.2. El sarcófago cristianizado.
   3.2. Pintura.
   3.3. Mosaico.
   3.4. Orfebrería.
   3.5. Marfil y otras producciones bajoimperiales.
4. La continuidad del imperio romano: Constantinopla-Bizancio.

1. Introducción histórica. De la Tetrarquía al fin del mundo antiguo

La situación en el Imperio romano llegó a ser crítica a finales del siglo III, pero la acción enérgica y reformadora de Diocleciano salvó la situación, dando un nuevo impulso a Roma, al menos el suficiente para aplazar su final. La reorganización del aparato administrativo fue completa, militarizando a toda la burocracia palatina, y lo más llamativo fue la creación de la 'Tetrarquía',

presidida por dos *augustos* que gobernaban en sendas mitades del Imperio –Oriente y Occidente–, ayudados por dos *césares* que se convertirían en los siguientes *augustos* al cabo de los veinte años y nombrarían otros *césares*, y así sucesivamente. Este mecanismo permitió alejar durante cierto tiempo la caída del Imperio, pero no evitó las pugnas entre los mismos miembros de la Tetrarquía (Fig. 1).

La labor de consolidación de Diocleciano incluyó también un impulso a los cultos tradicionales y la recuperación de las antiguas virtudes romanas, lo que le llevó a desencadenar la más violenta de las persecuciones de los cristianos, por entonces muy extendidos por todo el Imperio y bien organizados, con una creciente influencia en la sociedad. Tanta que pocos años después, tras el enfrentamiento con su colega Majencio y la derrota de éste en la batalla del puente Milvio (año 312), Constantino decidió incorporar la religión cristiana al aparato estatal, declarándose 'Protector de la Iglesia' e interviniendo direc-

Figura 1. Los Tetrarcas, pórfido, Constantinopla, hacia 303. Basílica de San Marcos, Venecia.

tamente en asuntos teológicos y organizativos. La construcción de grandes basílicas –para acoger los actos de culto de los cristianos– dio un impulso y un nuevo aspecto a las obras públicas patrocinadas por el emperador. Así comenzó la última etapa del Imperio romano, caracterizada por el apoyo a la nueva fe religiosa y a la división administrativa de todo el territorio en dos partes, con sendas capitales en Roma y Constantinopla, ésta refundada por Constantino en el año 330 sobre la antigua ciudad de Bizancio.

Las fronteras de Roma fueron fijadas poco antes del cambio de Era por Augusto, quien llevó las conquistas romanas hasta lugares que pudieran ser fácilmente defendibles, generalmente aprovechando los obstáculos naturales: las costas del Atlántico al oeste, los desiertos de Siria y Arabia en el Oriente, el desierto del Sáhara al sur y los ríos Rin y Danubio al norte. Para completar la labor protectora de los obstáculos geográficos, Augusto distribuyó sus 28 legiones –140.000 soldados romanos y otros tantos auxiliares– a lo largo de las mismas, cuidando especialmente aquellas zonas próximas a vecinos potencialmente peligrosos, sobre todo en la región oriental (partos) y en el norte, donde la amalgama de belicosos pueblos germanos no cesaría en sus intentos de introducirse en las tierras del imperio. Cuando las conquistas romanas sobrepasaban estas fronteras naturales, la defensa del territorio requería grandes contingentes de tropas, razón por la cual varios emperadores prefirieron retrasar las líneas hasta los citados límites orográficos. Con los Julio-Claudios y los Flavios apenas hubo cambios de importancia en la estructura territorial del Imperio; sin embargo, bajo los siguientes emperadores (la dinastía de los Antoninos: Adriano, Antonino Pío, Marco Aurelio y Cómodo), la mayor parte de los esfuerzos de Roma consistió en la salvaguarda de esas fronteras. El mismo Adriano abandonó algunas tierras conquistadas por Trajano en la Dacia o en los territorios al otro lado del Tigris, al considerarlos indefendibles por su lejanía o por su debilidad estratégica. En otros casos, se reforzó los dominios fronterizos con la construcción de muros protectores –muros de Adriano y Antonino en Escocia, y otros en Germania, en el triángulo entre los ríos Rin, Meno y Danubio, en los llamados *agri decumates*– con el fin de contener a los pueblos bárbaros que presionaban sobre los pueblos sometidos al control de Roma (Fig. 2).

La organización y el mantenimiento de un ejército cada vez más numeroso, establecido en campamentos fijos a lo largo de los *límites* del Imperio, se convirtió en una carga también cada vez más pesada para el Tesoro público. Por si fuera poco, la eficacia del ejército disminuyó enormemente al extenderse la práctica de reclutar como soldados a los campesinos de las tierras fronterizas, lo que "desprofesionalizaba" al estamento militar. El paso siguiente fue incluir entre sus efectivos a los bárbaros del otro lado de la frontera, con lo que el carácter romano del ejército se iba diluyendo progresivamente. Sin embargo, los diferentes destacamentos militares, conscientes de su importancia, acabaron por ser los dueños de la situación, imponiendo a sus generales como emperadores; algunos de ellos no llegaron a gobernar ni siquiera unos pocos meses.

Figura 2. a) Victoria romana sobre los bárbaros, detalle del arco de Constantino, 315. Roma.

Figura 2. b) Invasiones de la parte occidental del imperio romano, entre 268-271, de alamanes, marcómanos, yutungos, yácigos y vándalos asdingos.

Algunas fortificaciones fronterizas no pudieron soportar la presión invasora; por ejemplo, el muro de Antonino en Britannia –una barrera continua de unos 70 km de longitud, desde las costas del mar del Norte a las del mar de Irlanda– apenas sirvió 15 años, pues los romanos tuvieron que retroceder al muro de Adriano ante el empuje de pictos y escotos. Buena parte de la crisis económica del Imperio romano estuvo ocasionado por el enorme costo del sistema defensivo del *limes*. Junto a la construcción y mantenimiento de las estructuras defensivas, los campamentos, vías, puentes, etcétera, hay que contar con el ejército que lo guarnecía, unas 35 legiones desde mediados del siglo III: unos 450.000 soldados y sus familias, además de la larga serie de comerciantes, armeros, taberneros y otras muchas gentes que desarrollaban sus oficios al amparo de la vida militar en las grandes ciudades de la periferia.

A fines del siglo IV se agudizaron los problemas en los límites septentrionales del Imperio: diversos pueblos germanos –alanos, vándalos, visigodos, ostrogodos, lombardos...– y asiáticos –hunos– se pusieron en movimiento con la intención de atravesar las fronteras en busca de nuevas tierras. Con la derrota de los romanos en Adrianópolis (año 378) comenzó el calvario final para el Imperio de Occidente: Roma fue saqueada por los visigodos de Alarico en el 410; en el 476, los ostrogodos ponen fin a la administración imperial cuando su jefe Odoacro depuso al último emperador, Rómulo Augústulo. Las provincias del oeste quedaron repartidas entre los diferentes pueblos invasores, mientras el Imperio de Oriente sobreviviría un millar de años aún, bajo el nombre se daba a sí mismo de 'Imperio Romano' y al que desde tiempos más recientes comúnmente se llama Imperio bizantino.

2. La arquitectura durante la etapa final del imperio

2.1. *Roma. Murallas y arcos*

Aunque la implantación de la Tetrarquía supuso la descentralización del Imperio romano en cuatro capitales –Roma y Constantinopla para los Augustos, Tréveris y Tesalónica para los Césares–, la ciudad del Tíber no dejó de tener la primacía entre todas ellas, al menos hasta el año 360. Por ello, los emperadores seguían velando por la construcción de edificios públicos que mantuvieran su prestigio, como compensación por el estado de casi abandono en que estuvo durante el período de la 'anarquía militar'; en ella tan sólo se había emprendido la obra, monumental por otra parte, de los *Muros Aurelianos*, la defensa definitiva en *opus latericium* con que contaría Roma en los siglos siguientes. Construidas entre 270-275, ocupaban un recorrido de 19 km. que protegía las siete colinas de Roma además del *Transtiberim*, el populoso barrio al otro lado del Tíber. Contaba con 17 puertas monumentales protegidas por torres y algunas

partes de su recorrido fueron reforzadas por Majencio y después por Teodosio, cuando alcanzó la altura definitiva de 15-16 m. (Fig. 3).

Figura 3. a) Exterior de la Porta San Sebastiano, Muros Aurelianos, Roma.

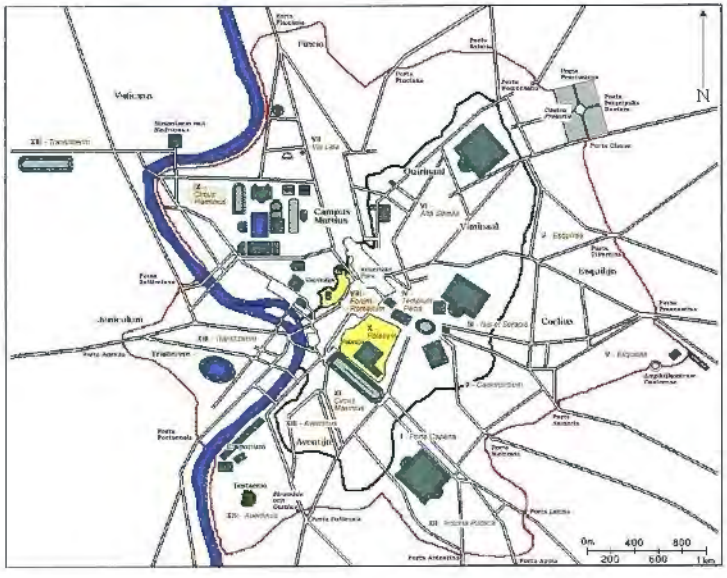


Figura 3. b) Plano de las murallas aurelianas, 270-275. Roma.

El incendio del año 283 destruyó una gran cantidad de monumentos del centro histórico, entre ellos, la sede del Senado o *Curia Iulia*, inmediatamente mandado reconstruir por su sucesor, Diocleciano, a quien debemos el aspecto actual del edificio; se hizo conservando la planta pero su altura aumentó considerablemente y el interior recibió el lujoso revestimiento con mármoles que aún podemos contemplar.

En el año 298, Maximiano Hercúleo –el Augusto de Occidente– dio inicio a la construcción de las termas más grandes de Roma y que unos años después tomarían el nombre de *Termas de Diocleciano*, de las que aún queda un tramo de sus salas templadas, con sus bóvedas originales así como buena parte de la decoración interior, adaptadas por Miguel Ángel en la basílica de Nuestra Señora de los Ángeles (Fig. 4).

Figura 4. Santa Maria degli Angeli, ex-tepidarium de las termas de Diocleciano, Roma.

Con motivo de la celebración de la *decennalia* o décimo aniversario del acceso al poder de Diocleciano, en 294 se mandó construir el *Arcus Novus* en el Campo de Marte, en la cabecera de la vieja vía procesional que seguían los vencedores en el momento de celebrar su triunfo. Esta costumbre ancestral en Roma había dado lugar a la construcción de distintos arcos triunfales que en época republicana eran de arquitectura efímera, a base de madera, adornos vegetales y telas pintadas. Con Augusto y su programa de marmorización ya comentado, los arcos de triunfo se convirtieron en parte del paisaje arquitec-

tónico de la ciudad, que ya contaba con un buen número de ellos en época de Diocleciano, si bien tan sólo quedan algunos en pie –Arco de Tito, dos de Septimio Severo, de Galieno–. Este arco fue pionero en hacerse a base de *spolia*, es decir, reutilizando *disiecta membra* o fragmentos dispersos arrancados de monumentos anteriores; en este caso, se trataba de un altar de gran tamaño de época julio-claudia y del que aún quedan restos de los pilares de las columnas adosadas a su exterior, hoy en los jardines Bóboli de Florencia. Otros fragmentos, esta vez de época antoniniana, se conservan empotrados en la fachada de la cercana Villa Medicis de Roma.

Para celebrar la victoria de 312 sobre su rival Majencio se levantó el *Arco de Constantino*, el último de su clase en hacerse en Roma. El expolio de otros monumentos lo convierten en un verdadero 'museo' de relieves anteriores, tomados del Foro de Trajano, de un edificio aún sin determinar de Adriano y de otro arco triunfal de Marco Aurelio, los tres "emperadores buenos" con los que Constantino pretendía conectar su propio reinado. Con unas dimensiones de 21x25x7 m. y tres vanos, como el arco de Septimio Severo, se construyó siguiendo la tradición romana del *opus caementicium* y mampostería, todo recubierto con los mármoles expoliados y otros de su época. Los arcos se hallan enmarcados por columnas corintias exentas y en el ático, encima del vano central, un panel se halla reservado a una inscripción extensa con la dedicatoria al emperador (Fig. 5).

Figura 5. a) Arco de Constantino, 315. Roma.

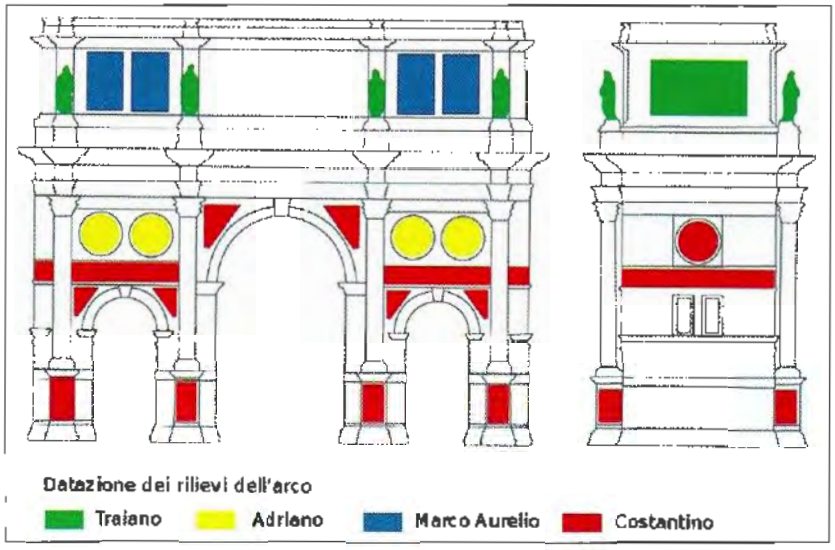


Figura 5. b) Esquema de los 'disiecta membra' del arco de Constantino.

2.2. *Villas imperiales*

Los precedentes de la *Domus Aurea* de Nerón en Roma o la *Villa Adriana* en la cercana Tívoli tuvieron su continuidad en la etapa bajoimperial con unos conjuntos monumentales de gran tamaño, entre los que destacan los palacios de los Tetrarcas en diferentes partes del Imperio. Así, en *Spalato* –hoy Split, en Croacia–, Diocleciano preparó entre 300 y 306 un gigantesco palacio-fortaleza donde retirarse una vez que abandonó el poder en el año 305. Con una planta irregular de 160x190 m., se trata de un *castellum* monumentalizado, con sus edificios colocados siguiendo la disposición de las calles principales, cardo y decumano, además de unas poderosa muralla jalonada por torres, todo ello recuerdo de los campamentos militares en que el emperador soldado había pasado buena parte de su vida. Tres de sus lados estaban fortificados y contaban con sus puertas –*Porta Aurea*, *Porta Argentea* y *Porta Ferrea*–, mientras que en el cuarto lo que había era una *ambulatio* porticada que recorría todo el lado sur, a modo de balcón columnado con vistas al mar para el palacio imperial, sobre la *Porta Aenea* que era, en realidad, un embarcadero privado del palacio. Éste ocupaba la mitad sur de todo el complejo, en el centro del cual un gran peristilo o plaza porticada dividía a un lado los templos –había tres, aunque hoy sólo se conserva el de Júpiter Jovius, convertido en baptisterio–, al otro el mausoleo de Diocleciano –actualmente, catedral de San Domnio– y al fondo, las habitaciones residenciales, dentro de las cuales el sector occidental era una instalación termal. La parte norte del conjunto se había conce-

bido como una pequeña corte, para las 9.000 personas que constituían el séquito de Diocleciano y cuya subsistencia estaba asegurada con los enormes depósitos abovedados que se construyeron por debajo de los edificios (Fig. 6).

Figura 6. a) Reconstrucción del palacio de Diocleciano en Spalato, 303-306. Split.

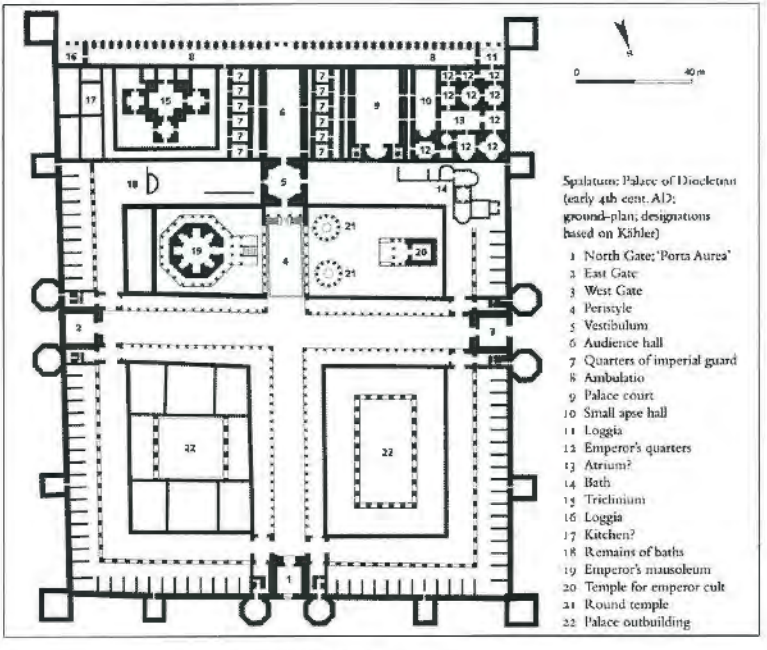


Figura 6. b) Planta de Spalato, sg. Kähler.

En Occidente, y en este caso en el interior de la isla de Sicilia, se conserva aún hoy un conjunto monumental, la *Villa del Casale* en Piazza Armerina, un buen ejemplo de *villa urbana* en el campo, construido en un período relativamente corto, entre los años 285 y 300. En un primer momento se consideró la residencia campestre de otro de los tetrarcas, esta vez Maximiano Hércules (286-310), aunque otros prefieren a un *Praefectus urbis* o magistrado de Roma; en todo caso, se trata de la residencia de un potentado muy próximo al emperador de Occidente y planeada en la mejor tradición de la Villa Adriana de Tívoli, con su aparente falta de organicidad. La planta permite entender un conjunto formado por una vasta serie de estructuras independientes, con su propio eje compositivo, en torno a un peristilo que da acceso a cada una de ellas y donde predomina el gusto por las paredes curvas, tanto en ábsides como en el peristilo ovoidal que precede al *aula trichora* de planta centrada. Los grupos de habitaciones son de carácter privado unos y de uso oficial otros: salas de representación, zona de baños, residencia, pasillos y jardines, todos con la característica planta irregular y aparentemente desordenada que se impone en la arquitectura tardorromana. Las habitaciones más importantes cuentan con un repertorio completo de mosaicos que ocupan, sólo ellos, 3.000 m^2 de superficie; los temas están casi todos ellos relacionados con el mundo de las carreras y las cacerías, además de la captura y traslado de animales desde África hasta Roma y algún cuadro de tema mitológico (Fig. 7).

Figura 7. a) Vista del corredor de entrada a las termas, Villa del Casale, 285-300. Piazza Armerina.

Figura 7. b) Ábside con el mosaico de los gigantes.

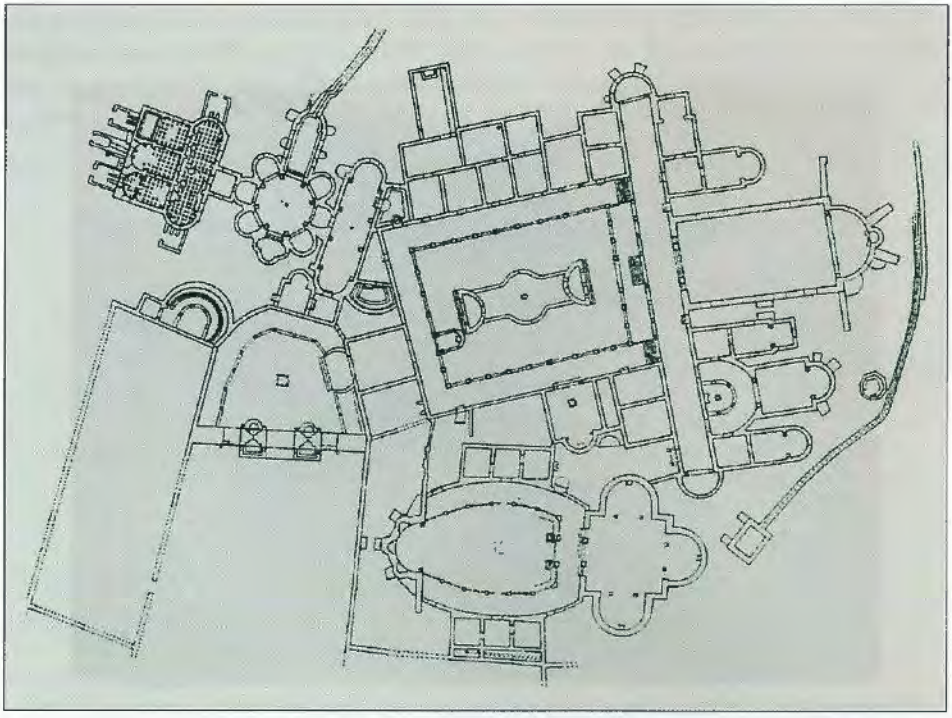


Figura 7. c) Planta sg. A. Carandini.

Con las peculiaridades de los dos conjuntos arriba estudiados, el palacio de Spalato y la villa del Casale, se pueden entender otros yacimientos monumentales cuyas características parecen una mezcla de ambos y que, evidentemente están relacionados con el poder imperial de la Tetrarquía. Uno de ellos es *Felix Romuliana*, uno de los lugares más importantes de la romanidad tardía en Europa, cercano a la actual ciudad serbia de Gamzigrad. Construido por Galerio (292-311) –yerno e hijo adoptivo de Diocleciano– en su ciudad natal, estableció allí su capital como *César* de la Tetrarquía tras su victoria sobre los persas. Se trata de un enorme recinto amurallado dotado de puertas monumentales que protege las distintas dependencias palaciales y la lujosa villa privada a la que se retiró tras su abdicación, todo ello ricamente decorado con mármoles y mosaicos.

En el otro lado del mundo, el llamado *Palacio de Cercadilla* en Córdoba también ha sido relacionado con Maximiano Hércules, pues se considera mandado construir por éste mientras se hallaba en Hispania controlando las invasiones de *mauri* que llegaban desde el otro lado del Estrecho de Gibraltar. Con una planta compleja similar a la villa de Piazza Armerina, también cuenta con sus zonas oficiales –una gran aula, peristilos y salas de recepción– y privadas –baños y habitaciones–, ricamente adornadas a juzgar por los restos conservados, aunque por desgracia ha perdido la mayor parte de su superficie debido a la construcción de la estación del AVE de Córdoba.

2.3. *De la basílica de Majencio a la de San Pedro*

En el lado noreste del Foro romano republicano, casi a continuación del *Templum Pacis* o foro de Vespasiano, en el año 307 se iniciaron las obras de una edificación enorme, la *Basílica de Majencio* (306-312), coemperador junto a Constantino hasta que éste le derrotó en el Puente Milvio, quien terminó la basílica y la usurpó, por lo que también es conocida con su nombre. El diseño original consistía en un inmenso edificio de 100x65 m., de tres naves separadas por enormes pilares precedidos por columnas monolíticas –las más grandes que hubo en la Roma antigua, de 14,5 m. de alto y 5,4 m. de circunferencia–, con claro predominio de la central, que llegó a alcanzar los 35 m. de altura, con cubiertas en bóveda de crucería la central y de cañón las laterales, hechas en hormigón y aligeradas con casetones octogonales. La fachada monumental daba al este y estaba dotada de un *narthex* o vestíbulo porticado y en el lado opuesto del edificio había un ábside. Al reemprender las obras, Constantino modificó la estructura al cambiar su eje, añadiéndole otro ábside en el lado norte y abriendo una nueva fachada al sur, hacia la *via Sacra* del Foro; aprovechó, además, la ocasión para colocar una estatua gigantesca en bronce y mármol de su propia imagen en el ábside de Majencio, certificando aún más la derrota de éste. La estructura mostraba toda ella un enorme parecido con el *frigidarium* de unas termas imperiales, como las que el mismo Constantino

había hecho construir en el Quirinal, más que con el tipo de basílica tradicional, formada a base de naves paralelas separadas por series de columnas. El gigantismo de la estructura y la riqueza del revestimiento marmóreo del interior, en evidente contraste con los sobrios volúmenes de un exterior hecho puramente en ladrillo, preludian las características de los edificios de época tardoantigua, de los que se convierte en claro precursor (Fig. 8).

Figura 8. a) Basílica de Majencio-Constantino, 312-315. Foro Romano.

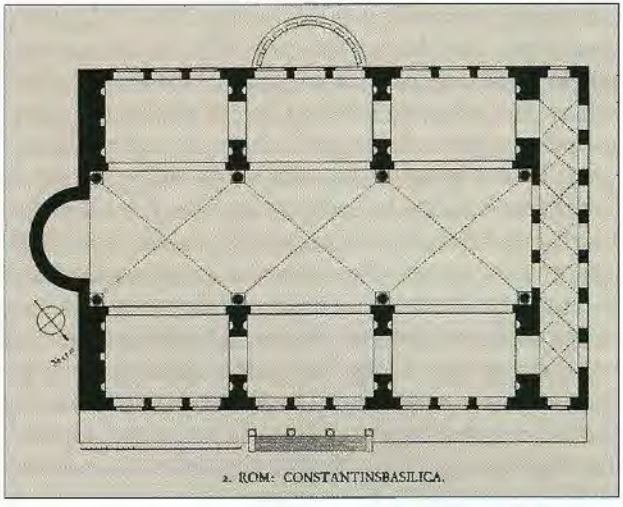


Figura 8. b) Planta de la basílica.

En el fragor del combate de *saxa Rubra* o puente Milvio, éste se hundió arrastrando a buena parte del ejército y a su jefe, el emperador Majencio, quien murió en aquella batalla; de este modo, Constantino se convirtió en el único emperador de Occidente. En Oriente, Licinio derrotó a Maximino Daza y se casó con la hermana de Constantino. La Tetrarquía imaginada por Diocleciano saltó por los aires y el fantasma de la guerra civil asomó de nuevo a la historia del Imperio romano. Como siempre, el vencedor elimina de la memoria al vencido y se apropia de sus logros: de este modo, Constantino hizo suyo el 'edicto de Milán' por el que se daba libertad al culto de los cristianos, fechado en el año 313 y debido en realidad a Licinio y su 'edicto de Nicomedia'.

El acercamiento de Constantino hacia los cristianos se produjo desde un primer momento –según la tradición, el propio emperador reveló una visión que había tenido la víspera, en la que pudo contemplar la imagen del *labarum* o cruz de los cristianos mientras una voz divina le avisaba: *in hoc signo vinces*: "vencerás bajo este signo"–. A pesar de ello, Constantino se mantuvo todo su reinado entre dos aguas, pues sus monedas y relieves lo representan todavía con símbolos paganos y asociado a divinidades como Helios, Isis, etcétera. Tras el enfrentamiento con Licinio y su derrota en tres batallas –Cibalae, en 314, Andrinópolis y Chrysópolis, en 324– Constantino reunificó el poder imperial en sus manos e inmediatamente trasladó la capitalidad del Imperio a Constantinopla, ciudad que recibió su nombre y que fue inaugurada con gran solemnidad y ritual pagano en ese mismo año. Por aquel entonces ya se había producido un acercamiento entre el poder imperial y el de la Iglesia católica, mediante el cual ésta había obtenido donaciones y herencias a cambio de la colaboración de la jerarquía eclesiástica en la administración del Estado. El emperador dio su apoyo a través de la creación, en el año 318, de la jurisdicción episcopal, por la cual podían ser juzgados todos aquellos que prefiriesen ser juzgados por la ley cristiana. Para reforzar esta jurisdicción, las sentencias de los tribunales eclesiásticos eran inviolables y su ejecución estuvo garantizada mediante la fuerza pública.

Del mismo modo, autorizó a la Iglesia para que pudiera recibir bienes patrimoniales, empezando por él mismo: tanto de su caja privada como del Fisco, concedió cuantiosas subvenciones para la reparación de iglesias y construcción de otras nuevas, además de adjudicar tierras y otros bienes para que las citadas iglesias se mantuviesen con las rentas generadas. Según el *Liber Pontificalis*, Constantino fundó varias basílicas importantes en Roma: San Juan de Letrán, el futuro palacio de los Papas, entre los años 312 y 319; San Pedro del Vaticano, consagrada en el año 326; el oratorio de San Pablo, y otros muchos edificios, mandados construir por miembros de su familia. Así fue cómo la planta tradicional de las basílicas fue la elegida para dar cobijo a los actos de culto de la iglesia cristiana. Con el apoyo oficial de Constantino y en las mismas condiciones que las restantes religiones al menos hasta finales del siglo IV, se construyeron por todas las ciudades del Imperio siguiendo las formas arqui-

tectónicas alcanzadas en estos edificios, muy adecuados para la realización del culto en su interior y la liturgia propia del cristianismo. Hasta ese momento, ésta tenía lugar en *oratoria* u *oracula*, casas particulares que si además contaban con un *titulus* o facultad de impartir los sacramentos, se convertían en *domus ecclesiae* o lugares de reunión –y de donde procede la palabra iglesia–, al frente de la cual se hallaba un cardenal.

Al otro lado del río, al noroeste de Roma, un recinto amurallado medieval y renacentista rodea un espacio de apenas medio kilómetro cuadrado de extensión, el Vaticano –hoy, el estado independiente más pequeño del mundo–. Surgió como un *martyrium* o edificio que señalaba y conmemoraba el lugar del enterramiento de san Pedro, tras el martirio sufrido en el año 64 en el vecino circo de Calígula y Nerón. Al norte de este edificio existía una necrópolis, una larga serie de tumbas a ambos lados de un camino y que se edificaron a lo largo de los tres primeros siglos de nuestra Era. Hacia el año 320, Constantino autorizó el arrasamiento de las tumbas paganas y la construcción, en aquel mismo sitio, de un gran edificio de culto, la *Basílica de san Pedro*, cuyas obras durarían 3 décadas. Aunque apenas quedan restos arqueológicos de esta época –salvo las propias tumbas, conservadas en los subterráneos bajo el altar mayor del templo actual–, sabemos cómo era la planta y el interior de la basílica constantiniana: un enorme edificio –de 120x64 metros– con cinco naves, la central más ancha y alta que las demás y divididas por cuatro series de 22 columnas; unas ventanas pequeñas en lo alto de la misma permitían la iluminación del

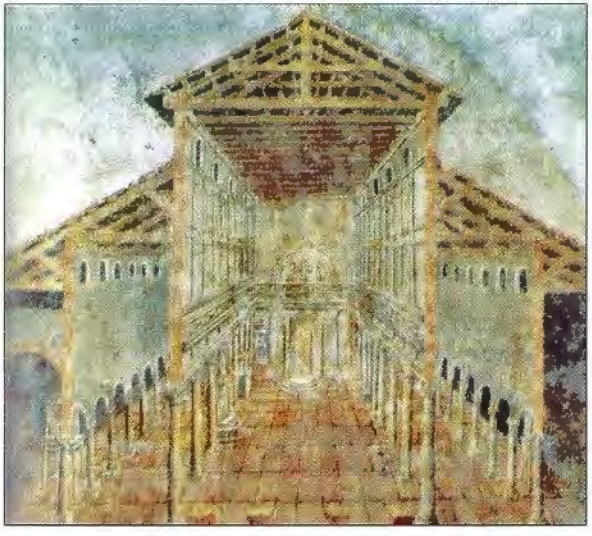


Figura 9. a) Fresco con el aspecto de la basílica constantiniana de San Pedro del Vaticano en el siglo IV.

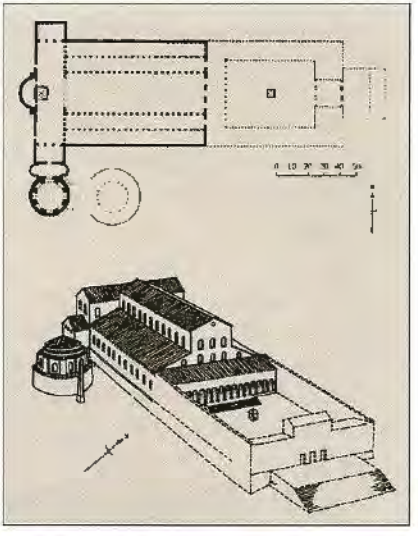


Figura 9. b) Planta y reconstrucción de la basílica constantiniana de San Pedro, Vaticano.

interior. Una nave transversal entre las naves y el testero daba una forma de cruz latina al conjunto, cuyo ábside estaba orientado hacia el Oeste, abrazando la tumba del Apóstol que se hallaba protegida por una pérgola de seis columnas salomónicas. A los pies de la basílica, precediendo su entrada, se dispuso un *atrium* o patio bordeado por cuatro pórticos, precedente de la columnata que hoy día acoge su gran plaza (Fig. 9).

Así se constituyó el modelo seguido por las basílicas paleocristianas a partir de entonces y de las que en Roma apenas quedan restos de la misma época; las más antiguas conservadas son ya de inicios del siglo V, como la *Basílica de San Clemente al Laterano* que aprovechaba un *titulus* del siglo IV, construido a su vez sobre un Mitreo de inicios del siglo III. Pero quizás la que mejor conserva el aspecto original de estas iglesias de la época paleocristiana es la *Basílica de Santa Sabina* sobre el Palatino, edificada en 422-432 y que aún conserva su aspecto original (Fig. 10), o *Santa Maria Maggiore*, una de las cuatro basílicas patriarcales, iniciada en este último año.

Figura 10. a) Basílica de Santa Sabina, ábside desde el exterior, 400-410. Aventino, Roma.

Figura 10. b) Vista interior.

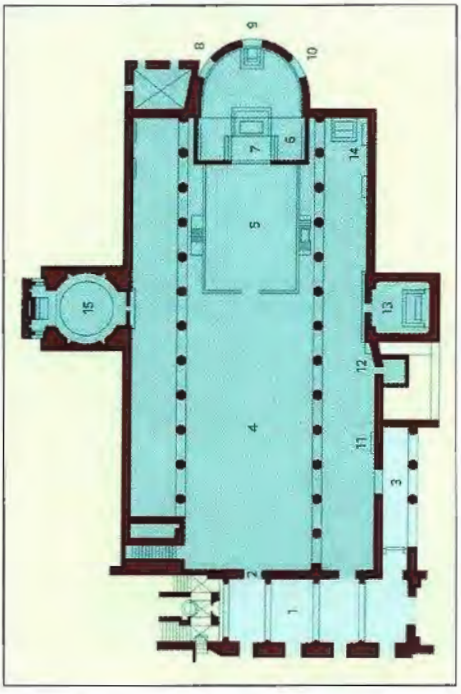


Figura 10. c) Planta general.

2.3.1. *Mausoleos y catacumbas*

En el siglo IV se produjo otra novedad arquitectónica que, aunque cuenta con los ilustres antecedentes del Pantheon o la Piazza d'Oro de Villa Adriana, tiene un modesto prototipo en el llamado *Templo del Divino Rómulo* situado en el Foro republicano de Roma, junto a la basílica de Majencio, y que éste dedicó a la memoria de su hijo Rómulo, fallecido en plena juventud en el año 309. En realidad, el edificio era la entrada al Templo de la Paz-Foro de Vespasiano desde la *via Sacra*; la diferente orientación del complejo imperial con respecto al Foro republicano dejaba un espacio triangular que se resolvió por medio de la planta circular de este vestíbulo, convertido en templo-cenotafio (Fig. 11).

Figura 11. Templo del Divino Rómulo, visto desde el Palatino, 307-309. Foro republicano, Roma.

En aquellos mismos años se había utilizado esta planta, aunque de forma mucho más monumental, en el *Mausoleo de Diocleciano*, dentro del conjunto de Spalato. Aquí adquirió su aspecto completo el mausoleo de planta cen-

trada, precedido por un vestíbulo o nártex. El interior se cierra con una cúpula sostenida mediante un amplio tambor aligerado con nichos en el interior, unos de planta semicircular y otros de planta cuadrada, con columnas casi adosadas; esta columnata se repite aquí en el exterior, a modo de pórtico (Fig. 12). De planta más simple, pero de mayor tamaño es el proyectado *mausoleo de Galerio* en Tesalónica, que no llegó a utilizarse como tal y fue convertido en iglesia –actualmente de San Jorge– y después en mezquita. Con estos precedentes se realizaron en Roma una serie de mausoleos con características similares: la tumba del citado Rómulo en la Vía Apia, la llamada Tor di Schiavi y Tor Pignattara, ambas en la Vía Prenestina y las tres situadas a cierta distancia de la ciudad. Esta última era la tumba de Santa Elena –madre de Constantino–, construida en 320 y de la que aún queda algo más de la mitad de la cúpula, lo cual permite observar la técnica empleada para aligerar el peso de la misma a base de incluir *pignatte* o ánforas en su interior, de donde deriva su nombre popular. En todos ellos, el interior cuenta con hornacinas cuadradas y semicirculares en el ancho del muro, liberando así al espacio interno del aspecto opresivo que puede dar un cilindro macizo con aberturas en forma de óculos situadas muy arriba, casi en el arranque de la cúpula. El mausoleo se hallaba precedido por una *basílica-martyrion* provista de un deambulatorio –dedicado a los Santos Marcelino y Pedro–, tomado de la planta de un circo hasta en el detalle del nártex común a la basílica y al mausoleo colocado de forma oblicua, como ocurría con las *carceres* desde la que se tomaba la salida en las carreras circenses (Fig. 13).

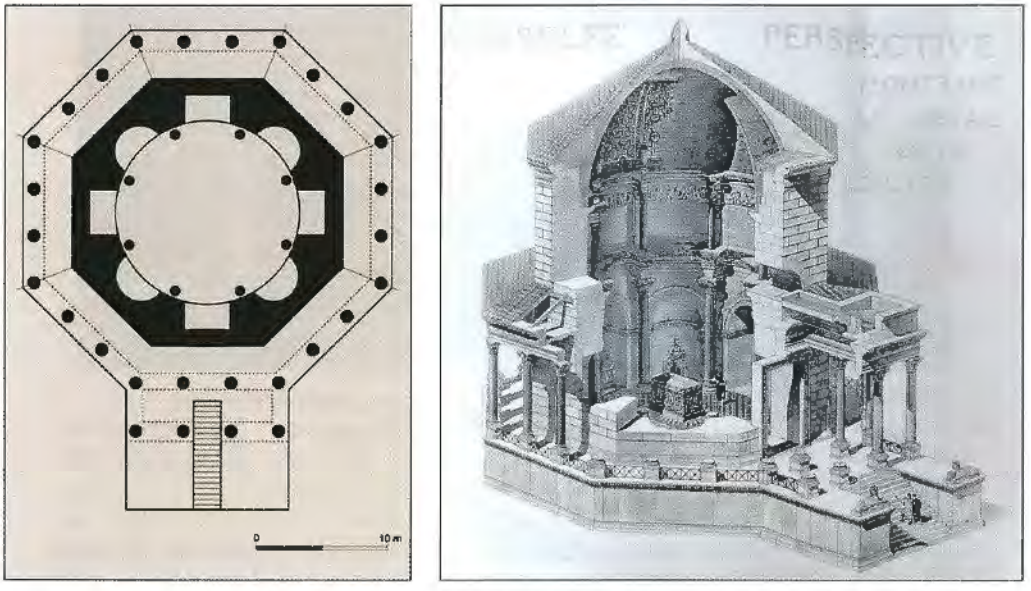


Figura 12. Planta y reconstrucción del Mausoleo de Diocleciano, 300-306. Spalato-Split.

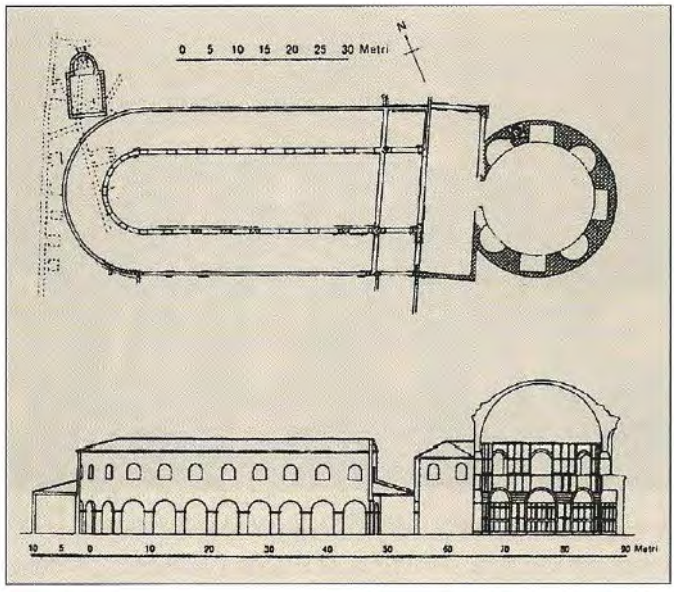


Figura 13. Planta y sección del mausoleo de Santa Elena y de la basílica de los Santos Marcelino y Pedro, 313-318, sg. R. Bianchi Bandinelli y M. Torelli.

Pero una de las más brillantes creaciones de la Roma constantiniana, en el año 350, fue el *Mausoleo de santa Constanza* –por Constantina, la hija del emperador– convertida pronto en una iglesia, cuya planta circular se completa con la adición en el interior de un anillo de columnas pareadas, lo cual deja una nave anular o deambulatorio alrededor del espacio central cubierta con una bóveda decorada con unos mosaicos de gran calidad (Fig. 14). En adelante, esta planta tendrá mucha fortuna en la arquitectura de transición hacia la Edad Media, a través de edificios tan significativos como la iglesia de Santo Stefano Rotondo de Roma.

En cuanto a las formas de enterramiento más populares, al otro extremo de los mausoleos imperiales, ya desde el siglo II de nuestra Era se fue extendiendo la inhumación en nichos excavados en las paredes, siempre en necrópolis situadas a las afueras de la ciudad, en sustitución progresiva del anterior sistema de incineración y enterramiento en *columbarios*. En los primeros siglos del cristianismo, los seguidores de la nueva religión –partidarios de la inhumación de los cuerpos frente a la incineración– no tenían sus propios cementerios, por lo que fueron enterrados en zonas comunes compartidas con judíos y paganos. En la Vía Apia, cerca del Circo de Majencio, se extendía una zona denominada *Catacumbas de San Sebastián*, o *Cymiterium Catacumbas in Sanctum Sebastianum*, de donde se deriva el término de *catacumbas*, cuyo nombre pro-

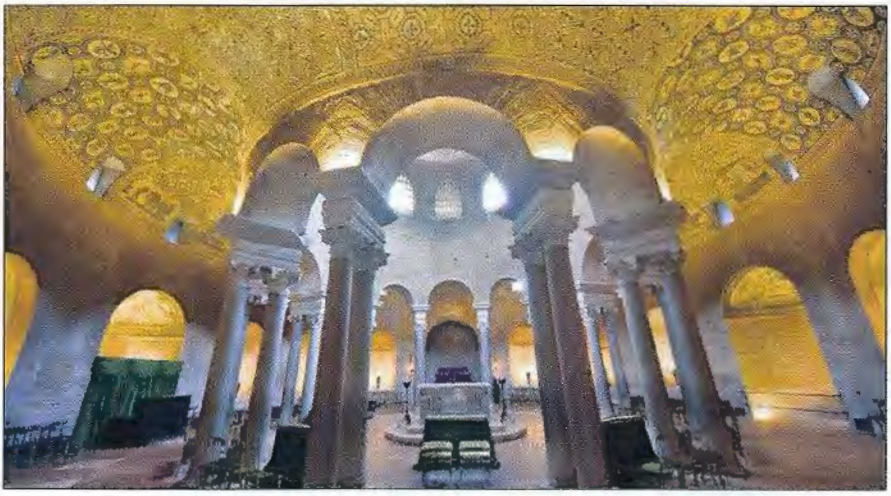


Figura 14. a) Vista interna del mausoleo de santa Constanza, 337-351. Roma.

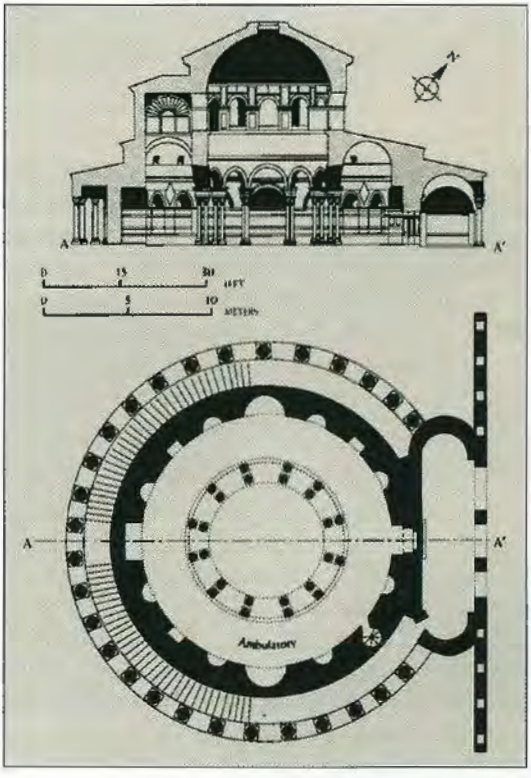


Figura 14. b) Sección y planta.

pio procede, en la mayoría de los casos, del nombre del donante de las tierras utilizadas para abrir las galerías subterráneas: catacumbas de Pretextato, Domitila, Pánfilo, Ponciano, Priscila y otros. En otros casos, han tomado el nombre del mártir más ilustre allí enterrado, como en las catacumbas de San Sebastián, Santa Inés, de los Santos Pedro y Marcelino, etc. También podían identificarse por los lugares donde estaban: *a ursum pileatum, ad duas lauros, a clivum cucumeris* o *septem Palumbas*, por ejemplo, y así hasta los casi 60 conjuntos de galerías que hay en los alrededores de Roma, algunas de ellas formando redes intrincadas de varios kilómetros de longitud y hasta cuatro pisos. Por lo general son pasillos estrechos en cuyas paredes se disponen series de *loculi* o nichos de enterramiento, pero en muchos casos se abren ramificaciones y cruces de galerías, lugares más destacados en los que se abrían tumbas más monumentales, en forma de *arcosolio* o sepulcro bajo arco, adornadas con estuco y pintura: este es el escenario donde se desarrolla el primer arte paleocristiano en estuco, pintura y algunos ejemplos de escultura (Fig. 15).

Figura 15. Arcosolio en el cubículo de Tellus, siglo III. Hipogeo de la Via Dino Compagni, Roma.

3. Artes figurativas

3.1. *Escultura*

3.1.1. *El arte constantiniano*

En el campo de la escultura es donde mejor se percibe la posición del arte romano de inicios del siglo IV: a mitad de camino entre el arte altoimperial y el de la tardoantigüedad o el bizantino. En este período las pervivencias del retrato surgido tras Septimio Severo se mantienen casi incólumes en el tratamiento de los cuerpos, cuyos esquemas estaban establecidos desde hace mucho tiempo y las variaciones van a ir en el sentido de la profundidad de los pliegues o en la calidad del resultado final, cada vez menos cuidado. En los rostros, sin embargo, las transformaciones ocurridas a lo largo del siglo III van desde las efigies en que se expresaba el aspecto noble y digno del retratado, con algo de la cuidadosa y afable ejecución de los retratos de los 'emperadores buenos', hasta los rostros que revelaban la rudeza y el aspecto fiero de los llamados 'emperadores-soldado', más temidos que respetados, como ya se ve en las imágenes de Caracalla (211-217), el hijo y sucesor de Septimio Severo. En ellos se buscaba especialmente representar, a través de los cabellos cortos y la barba descuidada junto con unos rasgos angulosos y una mirada fija, la capacidad de hacer frente a la nueva situación de crisis generalizada, la energía del personaje y su dureza de carácter, tal como se expresa fielmente en el grupo de los Tetrarcas de Venecia (Fig. 1). Dotados de esa llamativa expresividad conseguida con unos ojos muy abiertos y la fijeza de la mirada, propias de la majestad imperial, a veces puede hacerse una imagen con una mirada algo más clasicista, como es el caso del Diocleciano de Nicomedia o el Majencio de Langres (Fig. 16).

Figura 16. a) Diocleciano, de Nicomedia, 284-305. Arkeoloji Müzeleri, Estambul.

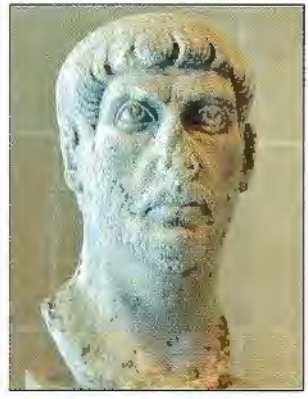


Figura 16. b) Majencio, de Langres, Champagne, 306-312. Musée du Louvre, París.

En un siglo, bajo el reinado de Constantino (307-337), el retrato imperial ha adquirido ya la nueva imagen del soberano como un individuo por encima del resto de los mortales, con caracteres sobrehumanos, alcanzados también a través de unas estatuas de dimensiones colosales, como los 12 metros que medía el acrolito de la basílica de Majencio, ahora usurpada por el nuevo dirigente desde su entrada triunfal en Roma del año 312, si bien esta imagen lo representa hacia el 330 (Fig. 17). A través de una imagen juvenil, que abandona la barba de pocos días de los emperadores anteriores e intenta recuperar la majestad del retrato augústeo, se impone la idea del dirigente inaccesible que además lo es "por la gracia de Dios", con unas características que se repiten al menos durante otro siglo con todos los sucesores de Constantino y que llegó a determinar las formas de retrato de los emperadores de Oriente del siglo v, como se puede apreciar en el *Coloso de Barletta*, en el sur de Italia, una estatua de 5 m. de altura recuperada de una nave que lo transportaba tras el saqueo de Constantinopla por los cruzados en 1204 y que se identifica con Marciano (450-457) o León I (457-474) entre otras muchas propuestas (Fig. 18). La representación de la *divina maiestas* del emperador se manifestó también en la influencia ejercida en los retratos de los magistrados y grandes personajes del Imperio, eso sí, cada vez más escasos, pues el signo de los tiempos llevó a unos foros cada vez más despoblados de imágenes de sus dirigentes o simplemente de sus ciudadanos más adinerados, quedando el retrato restringido al soberano y sus allegados.

Figura 17. a) Restos de la estatua colosal de Constantino, hacia 330.

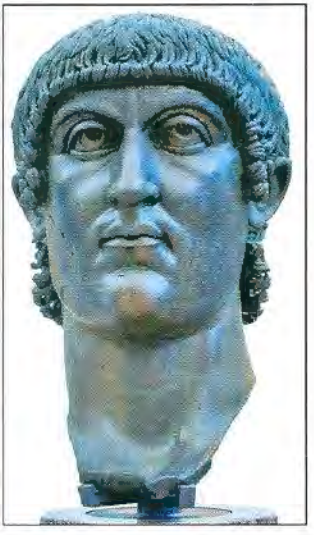


Figura 17. b) Retrato colosal de Constantino, bronce, hacia 320. Ambos en los Musei Capitolini, Roma.

Figura 18. Coloso de Barletta, bronce de mediados del siglo v. Marciano (450-457) o León I (457-474).

En cuanto al relieve, en el siglo III apenas se hicieron obras de alguna importancia, dada la situación generalizada de crisis política y económica. El citado *Arco Nuevo* de Diocleciano en el Campo de Marte de Roma, hecho a base de retales de otras obras anteriores, constituye un buen ejemplo de las nuevas formas de construcción de fines del siglo e inicios del siglo IV, como ya se comentó más arriba. A comienzos del siglo IV se hizo el *Arco de Galerio* en Tesalónica, residencia del entonces César de la Tetrarquía junto a Diocleciano y posterior *Augusto* (292-311). Levantado para celebrar su victoria contra los persas de Narsés, se trata de un arco cuadrifronte o de cuatro caras, del que hoy quedan sólo dos de sus pilas; totalmente cubiertas con relieves, se muestran diversas escenas yuxtapuestas que narran las diferentes acciones oficiales de los tetrarcas en general –los dos Augustos y los dos Césares, representados todos de la misma manera, como metáfora de la armonía del nuevo sistema y la 'igualdad' entre los cuatro príncipes– y de Galerio en particular, desde el sacrificio a los dioses para agradecer la victoria hasta los diferentes momentos de la campaña y la *adlocutio* o arenga a las tropas, hasta la derrota y sometimiento del enemigo pisoteado por su caballo y el *adventus* o entrada ceremonial a la ciudad, además de frisos de animales y plantas que separan los diferentes registros y sirven para señalar las principales escenas. Todo ello, en una labra en bajorrelieve, con gran expresividad en gestos y elementos elaborados con cierto detalle (Fig. 19).

Figura 19. a) Cara oriental del arco de Galerio, h. 300. Tesalónica.

Figura 19. b) Galerio triunfante sobre los persas.

Figura 19. c) Los tetrarcas en el arco de Galerio.

En el mismo año, en 303, se celebró las *decennalia* de la Tetrarquía con la dedicatoria de cinco columnas honoríficas en el Foro –una por tetrarca y, en el centro, otra para Júpiter–, de las que hoy sólo queda la llamada *Basa de las Decennalia*, junto al arco de Septimio Severo. En ella, además de la inscripción conmemorativa, se representó la escena del sacrificio oficial, una procesión de senadores y el desfile de los animales que van a ser sacrificados en la correspondiente suovetaurilia. Las figuras apenas destacan del fondo de la escena y para ello se recurrió al trépano o taladro, al igual que los detalles de los ropajes o de la anatomía. Los planos apenas se diferencian y los personajes están prácticamente calcados unos de otros: idénticas dimensiones para cada uno de ellos –lo que se denomina *isocefalia* o cabezas a la misma altura, tan característico del arte romano de este periodo–, y vestiduras similares a base de la toga *contabulata*, provista de esos pliegues del borde tan aplanados que parecen bandas de condecoración (Fig. 20).

Figura 20. a) Escena de sacrificio, basa de las 'Decennalia', 303. Foro republicano, Roma.

Figura 20. b) Procesión de los senadores.

Con estas mismas características, en el año 315 se levantó el *Arco de Constantino*, compuesto como se dijo más arriba a base de piezas tomadas de otros monumentos, además de otras hechas expresamente para este arco conmemorativo de la batalla del puente Milvio de tres años atrás (Fig. 5). Además del simbolismo propio de las imágenes 'secuestradas' de época trajánea –ocho estatuas de prisioneros y cuatro relieves de batallas contra los dacios–, adriánea –los tondos circulares de los lados menores, con escenas de caza y de sacrificio– y aureliana –ocho paneles sobre las guerras contra los cuados y marcómanos, donde Marco Aurelio ha perdido sus rasgos al ser rehechos con las facciones de Constantino–, en los relieves propios aparece el emperador como *Liberator urbis*. En un panel aparece el propio Constantino dirigiéndose a los romanos desde la tribuna del Foro y rodeado de su corte, vistos de frente mientras la masa de oyentes se dispone en escorzo, como buena mues-

Figura 21. a) Lado derecho de la cara norte, 315. Arco de Constantino, Roma.

Figura 21. b) 'Adlocutio' de Constantino desde la tribuna.

tra de 'perspectiva torcida' tantas veces empleada en el arte de la Antigüedad tardía (Fig. 21). En otro relieve, el emperador preside el *congiarium* o reparto de donativos al pueblo por parte de sus funcionarios y en el que aparece en una escala mayor, mostrando claramente la jerarquía del poder imperial.

La conexión del arte constantiniano con el período tardoantiguo se puede definir como de continuidad en estas características ya detalladas; un buen exponente de ello es la *Basa del obelisco de Teodosio* del hipódromo de Constantinopla, que Teodosio I (379-395) trasladó allí desde Alejandría. En sus caras, aparece el emperador de mayor tamaño, rodeado por sus hijos y su corte presidiendo diversos actos oficiales, de un modo que parece propio de tiempos medievales (Fig. 22).

Figura 22. Cara oeste del pedestal del obelisco de Teodosio, 390. Hipódromo de Constantinopla, Estambul.

3.1.2. *El sarcófago cristianizado*

La crisis del siglo III trajo consigo una disminución considerable de monumentos funerarios, no siendo así el caso de los sarcófagos que, desde los más económicos y sencillos hasta los más historiados y costosos, se convirtieron en la forma preferida de enterramiento y de los que se han conservado a millares. Colocados en los panteones familiares y, en el caso de los cristianos, en las

catacumbas que empezaban a proliferar en Roma desde el siglo anterior, éste va a ser el campo donde se cultive la escultura paleocristiana por antonomasia y lo hará hasta el siglo VII al menos. En cuanto a los temas, no existe una separación radical entre los sarcófagos llamados 'paganos' y los cristianos, pues aquellos fueron empleados tanto por unos como por otros, al menos en los dos primeros siglos del nuevo culto en Roma (Fig. 23). De hecho, en las catacumbas de ese período podía haber tumbas con temas tradicionales junto a otras adornadas con elementos simbólicos propios de los primeros cristianos. También hay que considerar el uso directo de sarcófagos adornados con temas como el de Orfeo con los animales o el de Baco y su cortejo por parte de fieles de la nueva religión, eso sí, con una *interpretatio christiana* de los temas en la que Orfeo y Dioniso-Baco se consideran prefiguraciones de Cristo, al igual que otros en que aparecen filósofos y orantes como símbolos apropiados para los adeptos de la nueva fe, tomados como motivos 'neutros' o criptocristianos. Uno de los primeros ejemplos es el *Sarcófago de Santa María la Antigua*, fechada hacia 260-280, donde las figuras de una pareja con sus rostros aún sin terminar –ella representada como una Musa; él como un lector, una actividad ligada tanto a la cultura como a la religión– separan un cuadro del Antiguo Testamento –la ballena y Jonás, éste con la postura y los rasgos de un Endimión dormido– y otro del Nuevo Testamento –el bautismo de Cristo en el Jordán–, además de la imagen del buen pastor, símbolo de la felicidad de la vida solitaria y que pronto se identificaría con el propio Cristo (Fig. 24).

Figura 23. Sarcófago con el triunfo de Dioniso, 230-240. Metropolitan Museum, Nueva York.

Figura 24. Sarcófago paleocristiano, 260-280. Santa Maria Antiqua, Foro republicano, Roma.

En el caso de los sarcófagos más exquisitos, cabe destacar el empleo del pórfido como material exclusivo para uso de la familia imperial, a la que alude su característico color púrpura. De todos los conservados, cabe citar aquí el *Sarcófago de Elena*, la madre de Constantino –si bien el tema elegido, desfiles de jinetes y escenas de batalla hace atribuirlo inicialmente al emperador, enterrado finalmente en Constantinopla– y el de Constanza, hija del emperador, decorado con escenas de *putti* o amorcillos en la vendimia y el lagar, un tema 'neutro' que puede servir también para una lectura cristiana (Fig. 25).

Figura 25. Sarcófagos de pórfido: a) de Helena, mausoleo de Tor Pignattara, 320.

Figura 25. b) de Constanza, del mausoleo de Via Nomentana, 354. Ambos en el Museo Pio Cristiano, Vaticano.

Desde la liberación de la Iglesia en 313, los temas bíblicos serán los elegidos casi exclusivamente para los relieves, escogiéndose los cuadros más afines a una lectura escatológica o relacionada con la muerte, con la intención de enfrentarse a ella con la ayuda de la fe cristiana. Ahora, las diferencias estilísticas están determinadas por el uso del friso continuo o dividido en nichos con columnas –estilo occidental y oriental respectivamente– (Fig. 26), así como la calidad en la copia de los prototipos escultóricos paganos que aún se mantienen, mejor o peor ejecutados en los numerosos talleres que nutren de obras a los clientes de las ciudades del Imperio, pues el enterramiento en sarcófagos labrados con relieves se ha convertido en una costumbre eminentemente urbana.

Figura 26. Sarcófagos paleocristianos: a) de Marco Claudiano, 330-335. Palazzo Massimo alle Terme, Roma.

Figura 26. b) de Ágape y Crescenciano, necrópolis vaticana, 330-60. Museo Pio Cristiano, Vaticano.

Las escenas suelen rodear la representación del comitente en una *imago clipeata* o retrato en un tondo en el centro, a veces en forma de una concha –como es el caso del *Sarcófago de los dos hermanos*, con evidente parecido entre sí–. Los temas preferidos, tomados tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, adquieren un sentido teológico claro, como es el caso del llamado *Sarcófago dogmático*, fechado entre 330 y 340, así llamado por contener imágenes relativas al dogma establecido en el Concilio de Nicea, del año 325, y donde aparecen episodios iconográficos reiterativos que no suelen faltar a partir de entonces –creación de Adán, Cristo entre Adán y Eva junto al árbol de la Ciencia, milagro de las bodas de Caná, multiplicación de los panes, resurrección de Lázaro, adoración de los Reyes Magos, curación del ciego, Daniel en el foso de los leones, negación y prendimiento de Pedro o el milagro de la fuente–. Aunque menos abundantes, tampoco faltan los temas del sacrificio de Isaac, la curación del paralítico o de la hemorroísa, o Jonás y la ballena (Fig. 27).

Figura 27. 'Sarcófago dogmático', San Juan de Letrán, 330-340. Museo Pio Cristiano, Vaticano.

En la segunda mitad del siglo IV desaparecen casi totalmente las imágenes del comitente y comienzan a abundar las escenas de la Pasión de Cristo. Un buen ejemplo de ello es el Sarcófago de Junio Basso, prefecto romano muerto en el 359, y en el que se aúnan los temas cristianos –en el centro, una estampa canónica a partir de ahora, de la *traditio legis* o entrega de la ley divina por Cristo a sus discípulos– con las referencias a obras clásicas –visible por ejemplo en la figura de Eva, pervivencia de la Venus de Cnido praxitélica–, todo ello con una talla más profunda y volumétrica, con detalles mejor marcados en la

línea de la talla tradicional romana (Fig. 28). La entrega por parte de Cristo de un rollo a san Pedro, junto con su complemento de otra con la *traditio clavis* o entrega de las llaves, clara alusión a las escenas del emperador concediendo títulos y obsequios a sus súbditos más allegados o fieles, sirvió para establecer iconográficamente el predominio de Roma y su obispo sobre el resto de las ciudades y sus respectivas jerarquías eclesiásticas.

Figura 28. a) Sarcófago de Junio Basso, 359. Tesoro di San Pietro, Vaticano.

Figura 28. b) o Cristo entrega la ley divina o 'traditio legis'.

3.2. *Pintura*

En la pintura y el mosaico de los primeros siglos del cristianismo, las claves de sus representaciones tienen sus precedentes de estilo en las tendencias artísticas ya existentes, vinculadas con el paganismo y sus imágenes, si bien éstas adquieren otros significados. Un buen ejemplo es el de la imagen del banquete, utilizada en temas funerarios como la representación de la última cena y, por lo tanto, como símbolo de la celebración de la Eucaristía, la liturgia fundamental de la nueva religión, tal como se ve en las *Catacumbas de los Santos Marcelino y Pedro*, de mediados del siglo III. Al mismo tema se alude también con imágenes simbólicas como el plato de los panes y los peces o la imagen del cordero que bendice los panes (Fig. 29). La similitud entre las representaciones paganas y las cristianas del banquete –y algunos otros temas– con la misma cronología ha llevado a suponer que los artistas trabajaron sin distinción para unos y otros. Incluso el estilo de las pinturas va desde el realismo en sus formas y detalles hasta hacerlos cada vez más simbólicos y simplificados, siguiendo las reglas de la evolución del llamado 'arte plebeyo' en la Antigüedad tardía. Las pinturas de las catacumbas estaban concebidas como imágenes para comunicar el mensaje bíblico y no como obras artísticas; por ello, apenas se destacan los detalles y los fondos, las figuras son planas y casi no cuenta la perspectiva o el sombreado. Por todo ello, constituyen un paso intermedio entre el realismo de la pintura romana altoimperial y la rigidez del arte altomedieval.

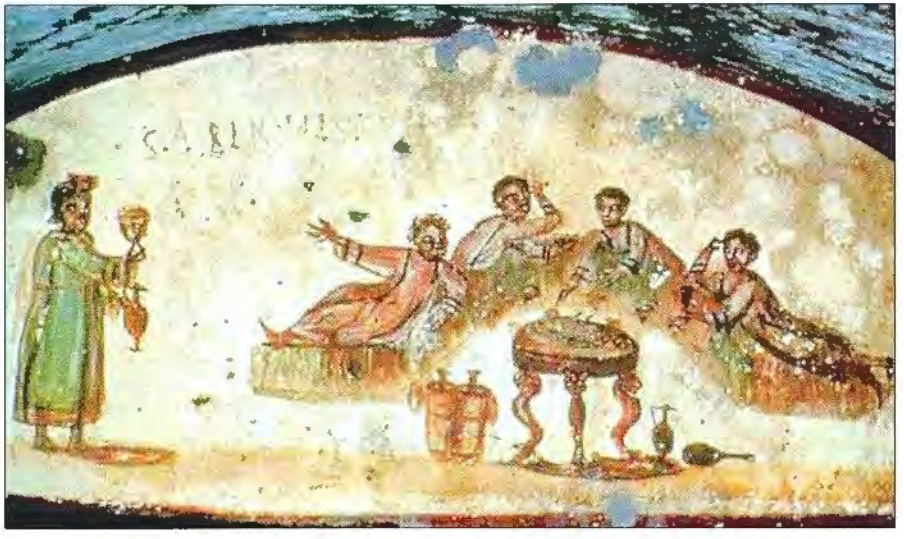


Figura 29. a) Escena de banquete, mediados del siglo III. Catacumbas de los santos Marcelino y Pedro, Roma.

Figura 29. b) Pez y panes eucarísticos, inicios del siglo III. Cripta de Lucina, catacumbas de San Calixto, Roma.

Figura 29. c) Cordero bendiciendo los panes, mediados del siglo IV. Catacumbas de Comodila, Roma.

Los temas elegidos se hacen en función de su relación directa con la salvación del alma a través del bautismo, prefigurado con escenas como el *arca de Noé* o *Moisés haciendo brotar una fuente de la roca* (Fig. 30), o directamente con la figura de Cristo como Salvador, a través de diferentes cuadros como la

Figura 30. a) Noé en el arca, Adoración de los Magos, 200-250. Catacumbas de los Santos Marcelino y Pedro, Via Labicana.

Figura 30. b) Arcosolios, mediados del siglo IV. Catacumbas de Comodila.

Figura 30. c) Moisés y la fuente en el desierto, siglo IV. Catacumbas de Comodila, Roma.

Adoración de los Reyes Magos, el milagro de la *curación de la hemorroísa*, o la tantas veces representada imagen del *Buen Pastor*, tanto en escultura –prácticamente el único tema de la escultura exenta paleocristiana– como en pintura, derivada de la imagen de época clásica para una persona virtuosa (Fig. 31).

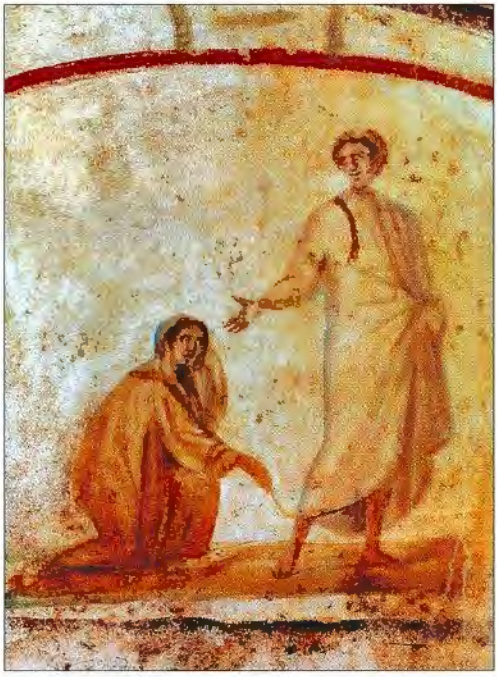


Figura 31. a) La curación de la hemorroísa, segunda mitad del siglo III. Catacumbas de los Santos Marcelino y Pedro, Roma.

Figura 31. b) Buen Pastor, siglo IV. Catacumbas de San Calixto, Roma.

La colina romana del Celio es uno de los principales lugares para la contemplación y estudio de los últimos cuadros paganos y los primeros pasos del arte cristiano. La visita del conjunto de iglesias superpuestas de *San Clemente al Laterano*, con sus imponentes restos de época paleocristiana, se puede ver aumentada hoy día con los subterráneos de la *Iglesia de los Santi Giovanni e Paolo*, dos oficiales del ejército de Constantino que sufrieron el martirio por orden de Juliano el Apóstata, hacia el año 362. Se trata de los restos de dos casas y un *ninfeo* o fuente monumental, todo ello de época imperial, y del que se han conservado una veintena de estancias. Tras varias reformas, a fines del siglo III acogió el llamado *titulus Byzantii*, una de las primeras iglesias romanas anteriores al edicto de libertad de culto promulgado por Constantino,

cuando estos edificios no eran más que una serie de grandes salas de reuniones situadas en casas señoriales (Fig. 32).

Figura 32. Casas romanas del Celio, 362. Iglesia de Santi Giovanni e Paolo, Roma.

Bajo la nave de la actual iglesia se conserva un amplio conjunto de pinturas al fresco que ilustran bien el proceso de cristianización de una casa tardorromana: a temas paganos como un cortejo de amorcillos que cabalgan sobre monstruos marinos, una serie de efebos que sujetan un festón vegetal y acompañados por erotes, pavos y otras aves, o un gran cuadro en el que Proserpina aparece en su regreso del Hades, se añaden otros ya con un claro sentido cristiano. De la primera mitad del siglo IV se conserva una habitación minúscula, la *fenestella confessionis*, en la que en su pared frontal hay un panel con la imagen de un santo orante, acompañado de otras figuras que se postran ante él, rindiéndole culto. Algo más adelante se añadieron unas escenas con la detención y decapitación de tres personajes, dos hombres y una mujer. Por debajo de este panel, tres cavidades en la pared nos indican el lugar donde los mártires Crispo, Crispiniano y Benedicta recibieron sepultura. Todo el conjunto es de excepcional valor, pues se trata de uno de los pocos ejemplos que aún se conservan de las imágenes cristianas de los primeros tiempos y que dieron lugar a la iconografía de los ábsides de basílicas e iglesias posteriores. El propio conjunto de casas fue donado a la Iglesia, que lo convirtió en *titulus Byzantii* (por su propietario, Bizante) y, a inicios del siglo V, edificó encima una iglesia dedicada al culto de estos mártires y a los santos Juan y Pablo, convertidos en sus titulares.

3.3. *Mosaico*

El predominio de los temas geométricos en el mosaico de los siglos II y III, tanto en su versión en blanco y negro como en la polícroma, se transformó a fines del siglo III en una recuperación con gran fuerza de los temas figurativos, tendencia que no se abandonaría ya hasta el fin del mosaico en la Alta Edad Media y que se conservaría en el arte romano de Oriente o bizantino. El eleva-

Figura 33. Mosaicos de 285-300. a) El 'dominus' va de cacería.

Figura 33. b) Niños jugando a las carreras. Villa del Casale. Piazza Armerina, Sicilia.

do número de los mosaicos conservados por todo el Imperio romano –al estar en los pavimentos, en muchas ocasiones es prácticamente lo único que se conserva de muchos yacimientos de todas las épocas– hace difícil detallar el catálogo de temas elegidos: desde imágenes de todo tipo de juegos –muy populares por otra parte– hasta los cuadros mitológicos, pasando por escenas de caza o los paisajes, en los que la actividad cotidiana encuentra su correspondiente viñeta en los pavimentos. A través de ellos, los propietarios de las *domus* expresan su cultura –los temas mitológicos, cosmológicos o de retratos de filósofos y poetas– o su fuerza y poder con las escenas de cacerías con las que el *dominus* no sólo se entretiene sino que también mantiene libre de fieras sus tierras (Fig. 33).

Desde época constantiniana, el mosaico es utilizado en los edificios oficiales y no sólo en los pavimentos; ahora también recibe un fuerte impulso su empleo para decorar las paredes de las basílicas y los mausoleos. En cuanto a la técnica, las tradicionales teselas de mármoles de colores se ven acompañadas con el uso generalizado de otras en pasta vítrea, fragmentos de cerámica y el empleo del pan de oro para los fondos dorados que empiezan a generalizarse ya en la arquitectura cristiana.

El *opus sectile* o mosaico de mármoles recortados que tanto juego dio en la Villa Adriana tiene un magnífico ejemplo en la *Basílica de Junio Basso* en Roma, edificio civil construido a partir del año 331 en que fue nombrado cónsul y convertido a mediados del siglo V en una iglesia cristiana. Del primitivo edificio, una basílica con atrio de lados curvos, se han conservado tan sólo varios paneles de mosaico cuidadosamente ejecutados; en uno de ellos que aparece el propio Junio Basso en traje de gala –es de notar la típica toga tar-

Figura 34. Mosaicos de opus sectile de la basílica de Junio Basso, 331-340.
a) Escena de 'processio consularis', Musei Capitolini, Roma.

dorromana, con los *orbiculi* o círculos de telas de colores cosidas a ella– y montado en una biga, en un característico plano frontal mientras que el cortejo de jinetes que representan las cuatro facciones de las carreras se muestra en perspectiva torcida. En otro panel, el tema mitológico del rapto de Hylas por las ninfas –rodeado por un *velum alexandrinum* o imitación de una tela bordada con motivos inspirados en los jeroglíficos egipcios– y otros dos cuadros más muestran a sendas tigresas atacando a unos bóvidos (Fig. 34).

Figura 34. b) Rapto de Hylas, Museo Nazionale Palazzo Massimo, Roma.

Figura 34. c) Tigresa atacando a un ternero, Musei Capitolini, Roma.

Pero donde el mosaico tardorromano adquiere su mayor esplendor es en su uso para decorar paredes y bóvedas de los mausoleos e iglesias cristianas a partir del período constantiniano. En estos mosaicos cristianos, al igual que en

Figura 35. a) Mosaico de la bóveda anular, 337-341. Mausoleo de Santa Constanza, Roma.

Figura 35. b) Detalle.

la pintura, se siguió la técnica anterior, aunque ahora las teselas son más grandes, para hacer visibles las escenas colocadas a gran altura. El estilo de las figuras es romano, pero con el paso del tiempo se vuelve cada vez más rígido, sujeto al convencionalismo y con una simetría algo forzada; eso sí, la composición construye verdaderos cuadros, mucho más complejos y grandiosos que en las obras contemporáneas presentes en casas y villas. Los temas preferidos se refieren comúnmente a la figura de Cristo –aunque sea por alusión a través de símbolos como el cordero, o los roleos con pámpanos y uvas para mencionar la Eucaristía–, los oficios de la Virgen y de los Apóstoles, escenas o símbolos del Apocalipsis, la superioridad de la Iglesia, etc. Los fondos, en un llamativo color azul, y campo sobre el que aparentan elevarse o estar apoyadas en forma de nubes o de un prado verde cubierto de flores y poblado de animalillos. En Roma, los principales mosaicos –desde la época constantiniana hasta la época del dominio bizantino, ya en el siglo VI– tienen su hito inicial en las bóvedas del deambulatorio del mausoleo de Santa Constanza, con sus campos llenos de vides que son vendimiadas y elaboradas en los lagares por grupos de *putti* en cuadros similares al lateral del sarcófago de Constantina, originalmente depositado bajo la cúpula (Fig. 35). Los mosaicos posteriores más sobresalientes se pueden ver en las basílicas de Santa Pudenciana, Santa Sabina y Santa María la Mayor –excepto los de su ábside–, además del baptisterio de San Juan de Letrán, todos ellos del siglo IV. Con los ejemplos de la basílica de los Santos Cosme y Damián o los más antiguos de San Lorenzo Extramuros, el arte del mosaico romano del siglo VI llega a las obras maestras de Rávena –bóvedas del mausoleo de Gala Placidia, seguidos por los mosaicos de época ostrogoda de San Apolinar el Nuevo, sustituidos en su mayor parte poco después por otros bizantinos, como los de San Apolinar in Classe y de San Vitale– considerados como representantes del momento final del arte romano antiguo y puente directo al arte altomedieval.

3.4. *Orfebrería*

Con la llegada a Roma de ingentes cantidades de plata y oro a través de las conquistas de las tierras del Mediterráneo, sus conquistadores se acostumbraron al lujo y, como cuenta Plinio en varios pasajes de su *Naturalis Historia*, llegaron a pagar auténticas fortunas por piezas de vajilla elaboradas en metal, eso sí, a manos de los mejores artistas del momento como lo fueron un Pasíteles o un Piteas. Como muestra de estos ricos recipientes de mesa –especialmente vasos y copas para beber, además de jarras o cráteras, cuencos, bandejas y arquetas– han llegado hasta nuestros días suficientes ejemplos de piezas de cada época del arte romano como para poder realizar un recorrido en la historia de la toréutica romana, a los que hay que sumar las representaciones de vajillas en las pinturas o en los mosaicos. De época republicana se conservan los recipientes de Arcisate, en el norte de Italia, hechas en plata martilleada y

repujada, con algunas piezas con doble pared. Asimismo de fines de la República o primeros años del principado de Augusto data el *tesoro de Hildesheim*, el mayor conjunto de plata aparecido fuera de las fronteras del Imperio romano, y que se cree parte del botín que los germanos arrebataron a Quintilio Varo en Teotoburgo (9 d.C.); con cerca de setenta piezas de plata maciza, está decorada con finos relieves y figuras en estilo helenístico. También de época augústea es el conocido *tesoro de Boscoreale*, de la villa a los pies del Vesubio, con piezas extraordinarias decoradas con altorrelieves que narran episodios mitológicos, una procesión ante Tiberio e incluso una danza de esqueletos. Los tiempos de los Flavios y Antoninos supusieron un arte de menor calidad en el trabajo de la plata, si bien se empleó la talla para vaciar recipientes y el cincelado; un ejemplo de ello se puede ver en una *phiale* del templo de Berthouville o las páteras de Chatuzange, ambos en Francia. De las diversas ocultaciones en los tiempos revueltos del siglo III en la Galia destacan los escondrijos de Chaource y Graincourt-lès-Havrincourt, con piezas labradas en relieve.

Y ya en época bajoimperial, en concreto de Constancio II (337-361), se data el *tesoro de Mildenhall*, en Suffolk, con dos grandes bandejas, dos platos llanos, un plato estriado profundo, un conjunto de cuatro cuencos grandes, dos cuencos pequeños, dos platos de su pedestal, un recipiente profundo con una tapadera en forma de cúpula, cinco cucharas con mangos redondos en forma de delfín y ocho *cochlearia* o cucharas de mango largo, todo ello realizado en plata dorada y con repujados muy leves pero ejecutados con precisión (Fig. 36). Otra pieza extraordinaria, con un tema pagano también –Aquiles descubierto entre las hijas de Licómedes en Esciros– es el plato octogonal de Kaiseraugst, en Suiza, de la época del usurpador Magnencio (350-353).

Figura 36. a) Conjunto del tesoro de Mildenhall, mediados del siglo IV.

Figura 36. b) Danza báquica y 'thíasos' marino. British Museum, Londres.

En Corbridge, Northumberland, se encontró un *lanx* o bandeja de plata dorada cincelada, perteneciente a una vajilla de lujo para uso privado con un bajorrelieve en el que se narra una escena clásica: Ártemis y Apolo, con Atenea, Ortigia y su hermana Latona. Esta escena sugiere la ofrenda de Juliano 'el Apóstata' a Apolo en su visita del año 363 a la isla de Delos, fecha que se ajusta a esta obra, hecha en pleno período de recuperación de los cultos paganos emprendida por el último miembro superviviente de la dinastía de los constantínidas (Fig. 37).

Figura 37. Ártemis, Atenea, Ortigia, Leto y Apolo, 'lanx' de Corbridge, 363. British Museum, Londres.

Otra de las piezas más llamativas de fines del siglo IV es el denominado *Missorium de Teodosio*, un disco conmemorativo del emperador Teodosio I (378-395), elaborado en plata y encontrado en 1847 en Almendralejo, Bada-

Figura 38. a) Disco o 'missorium' de Teodosio. 388. Copia del Museo Nacional de Arte Romano, Mérida.

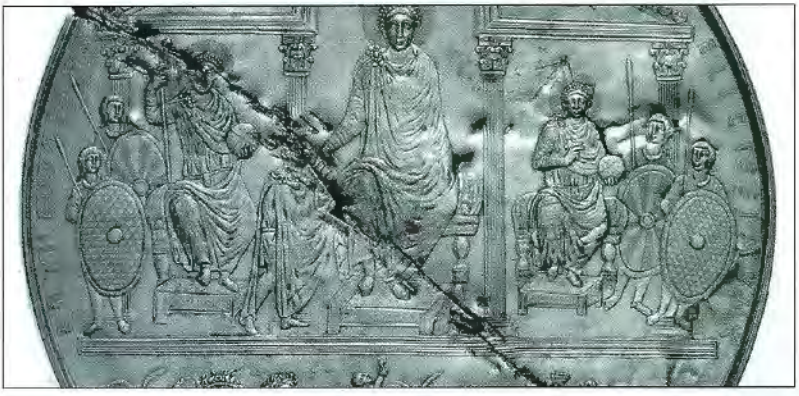


Figura 38. b) Detalle de la parte central, original en la Real Academia de la Historia, Madrid.

joz. Como reza la inscripción grabada en su borde, está hecha con motivo de la celebración de la *decennalia* del emperador, ocurrida en Tesalónica en el año 388, y como prueba de la *largitio* o regalo con que obsequiaba a sus allegados o colaboradores. El soberano está en el centro, en una escala mayor y situado bajo un arcosolio que representa su poder, sentado en el trono y entregando un *díptico consular* a un dignatario arrodillado ante él. A ambos lados y escoltados por soldados están su corregente Valentiniano II (383-392) y su hijo Arcadio (395-408), primer emperador de Oriente tras la muerte de su padre y la consiguiente división del Imperio entre él y su hermano Honorio (Fig. 38).

3.5. *Marfil y otras producciones bajoimperiales*

Los dípticos o tabletas hechas en marfil servían como soporte para la escritura –en su interior, una cavidad rellena de cera permitía su uso– y, unidas por bisagras, se plegaban a modo de las tapas de un libro; por lo general cuentan con una decoración en relieve en su cara exterior, delicadamente trabajado. En la Antigüedad tardía adquirieron un carácter de objetos de lujo que eran ofre-

Figura 39. Díptico de Estilicón, Serena y Euquerio, 395. Tesoro de la Catedral de Monza.

cidos a personajes de alto rango y con un claro sentido propagandístico, como regalos a los amigos y seres queridos en los grandes eventos, por lo general la elección de cargos públicos importantes. Al principio eran donativos imperiales pero desde el año 384 los podían conceder los magistrados a sus allegados para conmemorar el acceso a sus cargos administrativos de alto nivel y de ahí su denominación más común de *dípticos consulares*, como el llamado *Díptico de Estilicón*. Éste era el *magister militum* del emperador Honorio (395-423) y defensor del Imperio recién dividido entre los dos hermanos, que aparecen retratados en el escudo del militar, representado aquí junto a su esposa Serena –sobrina e hija adoptiva de Teodosio– y su hijo Euquerio, todos en pose frontal y mayestática pero de cuidada factura. La obra se fecha hacia el año 400, que es cuando fue nombrado cónsul en su residencia de Milán, y se encuadra dentro del llamado 'renacimiento teodosiano', por la vuelta al clasicismo de épocas anteriores (Fig. 39).

En los dípticos suele aparecer grabado el nombre del magistrado en cuestión que los donaba, acompañado de una escena que por lo general muestra al cónsul en una celebración pública de su cargo, casi siempre la inauguración de unos juegos circenses –carreras en el circo y cacerías, pues los juegos gladiatorios quedaron suprimidos ya en época constantiniana–, de donde procede su actitud con un brazo elevado y una *mappa* o pañuelo en la mano para dar la

Figura 40. Anverso y reverso del Díptico de Boecio, 487. Museo Civico di Santa Giulia, Brescia.

salida en las carreras. En algún caso se ha conservado unas pinturas en el interior, por encima del espacio reservado a la cera para escribir, como en el *Díptico de Boecio*, una obra de taller romano hecha para celebrar la segunda elección de Manlio Boecio como *praefectus urbi* y su consulado en el año 487 (Fig. 40). El cónsul aparece dos veces, una de pie y otra sentado en el trono, siempre con un cetro y con ricas vestiduras: se distinguen los *ornamenta triumphalia* –la *toga picta* y la túnica *palmata*, además del cetro de marfil con el águila en la parte superior que sostiene con su mano izquierda–, mientras tiene en su mano derecha el pañuelo para el acto de apertura de los *ludi circenses* que tuvieron lugar en la celebración de su acceso al cargo; a los pies, las palmas para premiar al vencedor y las bolsas de dinero para la *largitio* o reparto de dádivas entre los asistentes.

Estas escenas de generosidad propagandística permiten explicar la abundancia de los dípticos consulares y su pervivencia tanto en el estilo como en el tiempo, así como la dificultad de fechar muchos de ellos, cuando no tienen la inscripción correspondiente que lo aclare. Un hito que muestra la longevidad de estos temas y la persistencia del estilo tardorromano es el *díptico de Flavius Anastasius Paulus Probus Sabinianus Pompeus Anastasius*, sobrino de Anastasio I (491-518) e hijo del general ilírico Sabiniano y que fue nombrado cónsul en el año 517 (Fig. 41).

Figura 41. Díptico de Flavio Anastasio Probo, 517. Bibliothèque Nationale de France, París.

El repaso de las artes suntuarias de la Roma antigua ha de mencionar al menos la producción de objetos de lujo en vidrio. De entre todas las piezas de la época bajoimperial cabe resaltar una pieza, la llamada *Copa de Licurgo*, un vaso hecho con la técnica del *diatretum* o vaso-jaula, por haber sido tallada dejando una capa exterior calada, en forma de rejilla, sobre otra capa base generalmente de un color distinto, al modo con que se tallan los camafeos. Su procedencia exacta es desconocida aunque posiblemente se ha creado en Alejandría, pues su factura es similar a la cristalería de calidad que en los comienzos del siglo IV se exportaba desde allí; en este ejemplar el cristal es dicroico, es decir, tiene la particularidad de cambiar de color según cómo incida la luz en el recipiente. La rejilla en este caso es figurativa, pues la forman varias figuras en altorrelieve y que están entrelazadas por los sarmientos de una vid. El tema trata del mito griego que narra cómo el rey Licurgo de Tracia no quiso honrar al dios Dioniso y pretender expulsarlo a él y a sus seguidores de su reino, siendo castigado a ser despedazado por la planta del vino y apedreado por los acompañantes del dios (Fig. 42).

Figura 42. Dos aspectos de la Copa de Licurgo, vaso 'diatretum', inicios del siglo IV. British Museum, Londres.

4. La continuidad del imperio romano: Constantinopla-Bizancio

En el vestíbulo del nártex de la Basílica de Santa Sofía en Constantinopla hay un mosaico en el que se representa una ofrenda conjunta que Constanti-

no (306-337) y Justiniano (527-565) hacen de la ciudad y la iglesia construidas por ellos respectivamente, para señalar así que tanto la urbe como el templo estaban bajo la protección de la Virgen María, aquí entronizada y con el Niño en su regazo (Fig. 43). Con este cuadro se resume el protagonismo de los dos monarcas en la formación de la *Nueva Roma*, tal como la denominó Constantino al fundar en 324 una nueva capital para el imperio de Oriente, pues la vieja ciudad de *Bizantion* se había vuelto pequeña e insignificante para las pretensiones del nuevo emperador, a pesar de las ampliaciones hechas por Septimio Severo. Con la intención de rivalizar con Roma, además de darle su propio nombre, Constantino dotó a la nueva ciudad de todos los recursos necesarios para su esplendor, desde un recinto amurallado, una enorme ágora, una calle amplia con columnas que lo recorría por entero, un gran circo o hipódromo, las termas de Zeuxipo, además de otros recintos públicos y los santuarios de Afrodita, Ártemis y Apolo, junto con su palacio y una basílica dedicada a la *Divina Sabiduría* o Santa Sofía.

Figura 43. Constantino y Justiniano hacen sus ofrendas a la Virgen y el Niño, mosaico de Santa Sofía, siglo x. Estambul.

Cuando el emperador Justiniano se hizo con el poder en el Imperio bizantino, una de sus primeras actuaciones fue emular a los grandes monarcas constructores del mundo antiguo –Salomón, Alejandro Magno, Augusto, Adriano, Constantino– con la pretensión de superarlos a todos ellos. Para ello hizo levantar en Constantinopla –o Bizancio, hoy Estambul– una gran *Basílica de Santa Sofía* que sobrepasara la anterior de Constantino. La tradición popular atribuía

los planos del templo y sus detalles a un ángel que mantenía frecuentes conversaciones con el mismo emperador; es la versión que intenta explicar las maravillas de lo que se considera como el último gran monumento de la Antigüedad, diseñado y construido a partir de un modelo teórico realizado mediante cálculos y no por tanteo, como será la norma en la Edad Media (Fig. 44).

Figura 44. Exterior e interior de la basílica de Santa Sofía, 532-537. Estambul.

El emperador, que se había hecho construir una habitación provisional en medio de las edificaciones con el fin de seguir directamente el desarrollo de las obras, contó con dos grandes arquitectos, Antemio de Tralles –de formación matemática, era el teórico del proyecto– e Isidoro de Mileto –asimismo gran teórico, era el ingeniero– para que ejecutaran sus pretensiones de hacer un edificio sin igual. Santa Sofía se levantó entre los años 532 y 537, pero un hundimiento de su cúpula y la consiguiente reconstrucción hizo que por segunda vez se consagrara en el año 562 (Fig. 45). Costó una inmensa fortuna, y reunió todo tipo de mármoles y materiales de calidad que Justiniano exigió a los gobernadores de las provincias. La planta del edificio es un gigantesco rectángulo formado por un atrio, dos vestíbulos transversales y un cuerpo central que soporta una cúpula, de 31 m de diámetro, inscrita en un cuadrado y sostenida por cuatro pechinas en los ángulos y sobre arcos sustentados por cuatro enormes pilares. Esto constituye la gran innovación de la arquitectura bizantina y lo que hace famosa a la cúpula de Santa Sofía, ya que únicamente se apoya sobre cuatro puntos y parece suspendida en el aire, gracias a las cuarenta ventanas que se abren en su arranque. Para aligerar el peso de la cúpula, los arquitectos la construyeron con ánforas embutidas en el lecho de cemento y con tejas esponjosas fabricadas en Rodas. En los lados de la cúpula, unas naves con galerías altas forman salas independientes desde donde la corte y los altos funcionarios asistían a las ceremonias que se celebraban en el magnífico templo.

Las paredes se hallan recubiertas por un revestimiento a base de placas de mármol de diferentes colores y con mosaicos sobre fondo dorado –que debían

Figura 45. Interior de la cúpula de Santa Sofía, reconstruida en 562. Estambul.

de hacer más impresionante todavía aquel gran casquete lleno de colores–; aún hoy día son visibles en las galerías laterales de Santa Sofía, pues los de la cúpula fueron destruidos por los turcos, quienes los sustituyeron en el siglo XIX por una inscripción islámica con alabanzas a Alá, así como añadieron los minaretes y los edificios exteriores. Esta basílica marca un hito en la evolución técnica y estilística de la historia de la arquitectura: allí culmina el gusto bizantino por el espacio inmenso en los que se muestran en todo su esplendor la luz y el color. Su volumen arquitectónico y su exuberante decoración constituyen, por un lado, el punto final de la herencia clásica, pero al mismo tiempo sirven para poner las bases del arte medieval.

Tema 12

EL ARTE ROMANO EN LAS PROVINCIAS DEL IMPERIO

José Jacobo Storch de Gracia y Asensio

Esquema de contenidos

1. Las provincias romanas.
2. Italia provincial.
   2.1. Pompeya y Herculano.
   2.2. La frágil belleza del vidrio.
3. Hispania romana. Arte en la ingeniería.
   3.1. Puente de Alcántara.
   3.2. Acueducto de Segovia.
   3.3. Torre de Hércules.
4. La defensa de las fronteras de Europa.
   4.1. Los muros de Britania.
   4.2. Galia. Augusta Treverorum-Tréveris.
5. Oriente.
   5.1. Asia. Afrodisias y el arte clásico.
   5.2. Siria. Palmira, una ciudad en el desierto.
6. Norte de África.
   6.1. Egipto romano. Los retratos de El Fayum.
   6.2. Leptis Magna. Arquitectura imperial.
   6.3. Túnez, el esplendor de los mosaicos.
7. El legado del arte romano.

1. Las provincias romanas

La implantación de un único sistema político, dirigido desde Roma, llevó a la generalización de cada aspecto de la cultura romana: derecho, idioma, organización militar, sistema social, etcétera y, como no podía ser menos, a la

hora de construir las ciudades y sus monumentos la capital se convertía en el modelo a seguir: en cada rincón del Imperio se procuraba que sus urbes fuesen unos *simulacra Romae*, reflejos de la metrópolis. Eso sí, las diferencias existentes entre las regiones que formaban el *territorium* de Roma eran sustanciales y ello se refleja en gran medida en su producción artística. Las descripciones de sus foros, los templos, cada edificio de espectáculos, las termas o el sistema de calzadas y murallas apenas se diferencian entre sí más de lo que lo hacen las variantes regionales. Éstas, sin embargo, son mucho más notables en las creaciones puramente artísticas; así, la escultura, el mosaico, las tumbas o las llamadas 'artes menores' acusan mejor la influencia de cada parte del Imperio. Por todo ello, la visión del arte romano ha de completarse necesariamente con un recorrido por las producciones provinciales, de las que en las páginas siguientes se pretende hacer una selección –mejor que un resumen– para subrayar lo más destacado entre ellas, sin ánimo de que sea ni sistemática ni exhaustiva, por obvias razones de espacio.

La sociedad romana estaba configurada básicamente a partir de una estructura militar y, como tal, sus relaciones con los pueblos y estados vecinos tenían frecuentemente la forma de un enfrentamiento armado (Fig. 1). A la necesidad

Figura 1. Marco Aurelio muestra clemencia hacia los bárbaros, arco de Marco Aurelio, h. 170. Musei Capitolini, Roma.

de defenderse de los enemigos del exterior –cada vez más numerosos ante el creciente empuje romano– se unían intereses económicos –relacionados sobre todo con la posesión de la tierra, que es lo que daba el rango a los patricios romanos– y ambiciones personales, pues la carrera militar era la forma más rápida de ascender en el escalafón social y político. Los generales victoriosos se convertían en verdaderos héroes y en los últimos tiempos de la República más de uno de ellos utilizó el ejército y la guerra para hacerse con el poder y la gloria, utilizando el modelo de Alejandro Magno.

Este comportamiento supuso el fin de la propia República, cuando una serie de generales se repartieron y disputaron el poder en cruentas guerras civiles. En definitiva, el *imperium* o poder militar supremo es lo que arropaba y mantenía al *imperator* al frente del gobierno de los territorios de Roma y el que dio nombre a la última etapa de la historia romana. La defensa de las fronteras, la necesidad de controlar a vecinos inquietos que amenazaban a los Estados aliados, la búsqueda de nuevas tierras donde establecer a los veteranos licenciados de los ejércitos e incluso las ambiciones económicas son factores que nunca dejaron de estar presentes y empujar al mantenimiento constante de una política expansionista, apoyada en una gran maquinaria militar, que llevó al dominio de buena parte de los territorios conocidos en la Antigüedad.

La amplitud de estos territorios y el diferente carácter de cada una de sus partes, tanto en el medio físico como en las gentes que las poblaban, llevaron a los dirigentes romanos a la creación de las provincias, cada una de ellas dotada con su propio aparato administrativo bajo el control directo de Roma, y una amplia red de comunicaciones, tanto terrestres –calzadas, puentes, posadas de camino...– como marítimas, todas ellas capaces de permitir un rápido desplazamiento de hombres, mercancías y noticias (Fig. 2).

Con la formación de la Tetrarquía como nuevo modo de gobierno –dos *Augustos* secundados por dos *Césares*– se produjo una radical transformación en la división del Imperio romano. Cada Augusto gobernaba en una mitad del Imperio, apoyado por los respectivos Césares: Diocleciano se reservó el Oriente, establecido en *Nicomedia*, en Bitinia, y Maximiano regía la parte occidental desde *Mediolanum* (Milán), mientras Constancio lo hacía desde *Augusta Treverorum* (Tréveris) y Galerio desde *Sirmium* (Sremska Mitrovica), en Iliria. Esta división del Imperio del año 297 incluyó una nueva subdivisión del territorio romano en 13 diócesis y 101 provincias. La presión de los pueblos bárbaros fue debilitando la unidad del Imperio, especialmente a partir de la división definitiva realizada en el año 395 por Teodosio el Grande entre sus dos hijos: Honorio en Occidente y Arcadio en Oriente; las dos mitades emprenderían desde entonces una trayectoria más o menos independiente hasta que, en el 476, el ostrogodo Odoacro depuso al último emperador de Occidente, Rómulo Augústulo. A partir de entonces, el Imperio romano de Oriente mantendría la continuidad del mundo antiguo otros mil años más, esta vez bajo la forma del llamado Imperio bizantino.

Figura 2. a) Personificación de Thracia como provincia, Hadrianeum o templo de Adriano, 145. Musei Capitolini, Roma.

Figura 2. b) Roma y las provincias, mosaico de Thysdrus, siglo III. Musée Archéologique, El Djem, Túnez.

2. Italia provincial

2.1. *Pompeya y Herculano*

A inicios del siglo I a.C. se desató una rebelión de varios pueblos de Campania contra Roma, y entre ellos participó Pompeya, que se rindió en el año 80 a.C., convirtiéndose en colonia romana. Gracias a su cercano puerto, la ciudad se convirtió en un importante punto de paso de mercancías. Su clima bonancible y la fertilidad de sus tierras favorecieron que en la ciudad y sus alrededores surgiesen grandes *villae* para terratenientes y senadores romanos, que buscaban descanso entre sus libros y sus colecciones de obras de arte, buena parte de las cuales se han conservado gracias a la erupción del Vesubio, ocurrida el 24 de agosto del año 79 d.C., mientras en Roma comenzaba el corto reinado del emperador Tito (79-81) (Fig. 3).

Con algunos trabajos precedentes, el hito definitivo en la resurrección de Herculano y Pompeya se produjo en 1738, después de la llegada de Carlos VII de Borbón –el futuro Carlos III de España– y su esposa María Amalia de Sajonia como nuevos reyes del Reino de las Dos Sicilias. En un principio se trata-

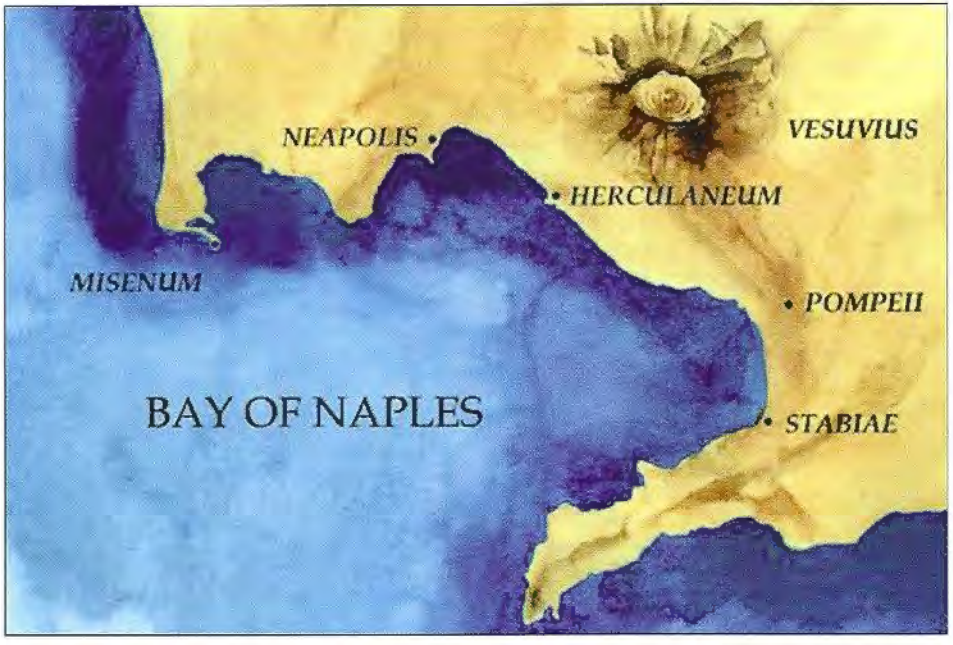


Figura 3. a) Mapa de las ciudades vesubianas.

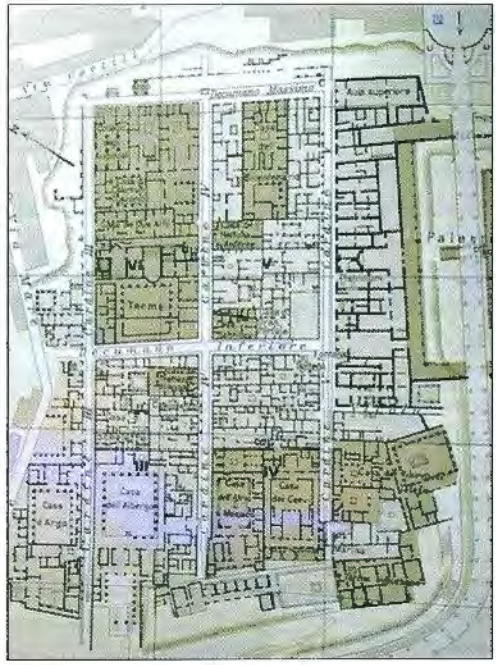


Figura 3. b) Plano general de Herculano, siglo I.

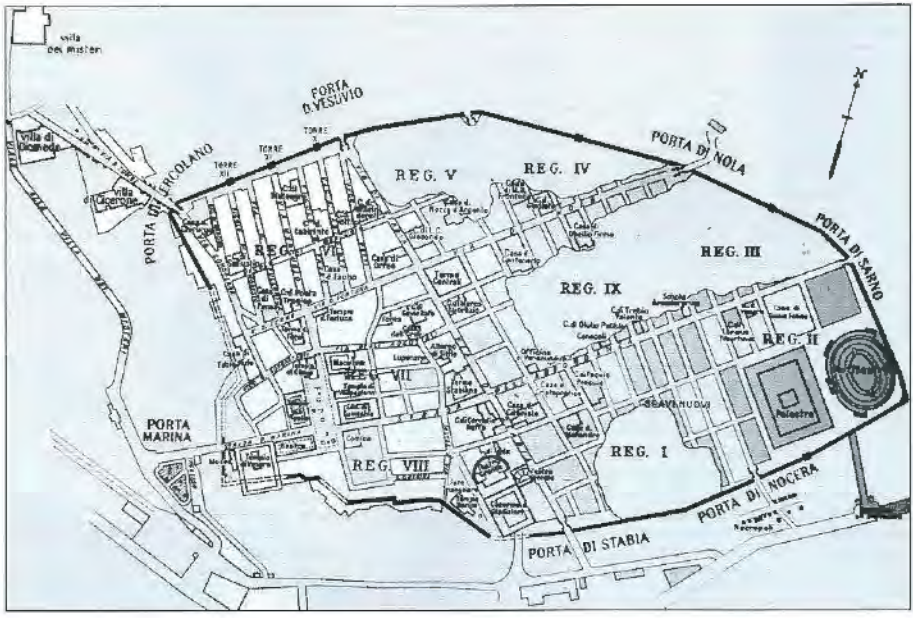


Figura 3. c) Plano general de Pompeya, siglo I.

ba de hallar objetos de arte y antigüedades curiosas para alimentar el coleccionismo real, para lo cual se practicaron diversas galerías a partir de unos pozos, como si se tratase de una labor minera, ya que la ciudad sepultada se hallaba justo debajo de una ciudad moderna. Pompeya comenzó su recuperación desde 1748, y al año siguiente se emprendieron los primeros trabajos en Estabias. Con posterioridad se descubrieron las diferentes villas cuyos hallazgos constituyen los capítulos principales de la pintura y la escultura de época tardorrepublicana y los primeros decenios del arte altoimperial: Boscoreale, Boscotrecase, Oplontis, Villa Arianna y otras (Fig. 4).

Figura 4. a) Mosaico de la casa de Paquius Proculus, siglo I. Pompeya.

Figura 4. b) Mosaico con el 'Cave canem', siglo I d.C. Casa del Poeta trágico, Pompeya.

Los trabajos de Pompeya despertaron rápidamente el interés de los círculos eruditos de Europa, inmersa entonces en una corriente de sistematización de los conocimientos, en pleno 'Siglo de las Luces'. Las ciudades del Vesubio sirvieron para dar comienzo a las actividades de la arqueología clásica como una nueva ciencia: Carlos de Borbón promovió la excavación sistemática no ya de un monumento, sino de toda una ciudad completa, o mejor, de dos –Pompeya y Herculano–, a lo largo de campañas continuadas –desde 1848 en adelante–, incluso cuando ya era rey de España. Impulsó la creación de la *Reale Accademia Ercolanese* en 1755, encargada de realizar los estudios y la publicación de los hallazgos arqueológicos, reunidos desde 1750 en un museo monográfico, el Museo Ercolanese, situado en el palacio Caramánico de Portici. El propio rey vigiló de cerca e intervino en el diseño y edición de la gran memoria de excavaciones, *L'Antichità di Ercolano esposte...*, que sufragó enteramente a sus expensas y se convirtió en un voluminoso –8 tomos de gran tamaño, literalmente llenos de grabados– y apreciadísimo regalo real para monarcas, instituciones y destacados personajes de la diplomacia y la cultura europeas. La influencia de los hallazgos de las ciudades vesubianas fue tan honda en Europa que se puede decir que se convirtió en el principal impulsor del Neoclasicismo en su versión artística, inspirado en los numerosos objetos allí recuperados. Aunque con altibajos y alguna que otra etapa de inactividad, las excavaciones de Pompeya han continuado desde entonces hasta nuestros días y gracias a ellas puede contemplarse casi tres cuartas partes de la ciudad.

La lluvia de cenizas del año 79 sepultó las casas y los objetos contenidos en ella, especialmente aquellos que por su naturaleza orgánica estaban destinados a desaparecer, tales como los muebles, las puertas o las plantas de los jardines. Muchos de sus habitantes quedaron atrapados por la erupción del Vesubio: una vez desintegrados los cuerpos, la ceniza actuó como un molde y el hueco dejado se rellenó con yeso líquido durante las excavaciones arqueológicas del siglo XIX. Esta técnica permitió recuperar a aquellas personas, con sus trajes, joyas e, incluso, la expresión de algunos rostros en su desgraciado momento final.

La erupción, sin embargo, da la oportunidad de realizar una auténtica inmersión en una ciudad romana de los primeros tiempos de nuestra era; la visita de sus monumentos públicos y un buen número de viviendas y pasear por las calles pavimentadas permite recrear la vida cotidiana de sus habitantes en multitud de detalles. Pompeya era una ciudad especialmente atractiva por su ubicación geográfica, bien comunicada pero suficientemente alejada de Roma como para convertirse en el lugar ideal para los veraneantes que querían alejarse del calor de la capital. Buena parte de la gente bien de Roma poseía allí una villa urbana o una quinta extramuros, asociada a un negocio artesanal o a una explotación agrícola que proporcionaba los suficientes ingresos como para levantar unas lujosas viviendas que aún llaman la atención por su tamaño y la rica decoración de sus paredes pintadas, entre las cuales destacan las casas de Pansa, de Meleagro, de Salustio, del Laberinto, la casa del banquero L. Ceci-

lio Jocundo, la casa del Fauno o la de la familia de los Vetii, por citar algunas. La riqueza de sus pinturas y el aceptable estado de conservación de su arquitectura permiten evocar la vida romana antigua (Fig. 5).

Figura 5. a) Estancia con pinturas del I estilo, siglo I a.C. Villa di Arianna, Estabias.

Figura 5. b) Paisaje en una pintura del III estilo, Villa de Agripa Póstumo, Boscotrecase, siglo I d.C. Museo Nazionale Archeologico, Nápoles.

Los restos del foro –con su templo de Júpiter, el mercado y el pórtico de Eumaquia–, la basílica o los numerosos templos de la ciudad –de Venus, de Isis, de Zeus Meliquios, de la Fortuna Augusta, de Apolo, el viejo templo dórico del Foro Triangular–, permiten observar, a partir de numerosos detalles, el hecho de que la ciudad se hallaba en pleno proceso de reconstrucción en el momento en que sobrevino la erupción del Vesubio en aquella mañana del año 79. En efecto, esta erupción no fue la única catástrofe que afectó a Pompeya, aunque sí la definitiva; el sur de Italia es una zona muy propensa a los terremotos y uno especialmente devastador se produjo en el año 62, durante el reinado de Nerón. Tras el temblor, los habitantes de la ciudad emprendieron lentamente su reconstrucción, y muchas casas particulares muestran la última moda en pintura, el llamado 'cuarto estilo pompeyano' o 'estilo teatral' cuyo inicio se fecha precisamente en esta reconstrucción de Pompeya a partir del año 62. En otras casas aún no llegó la restauración y se puede apreciar la decoración ya anticuada del 'estilo de candelabros' que se inició en los años del reinado de Augusto (Fig. 6).

Figura 6. Pintura del IV estilo, villa de Fabio Sinistor, Boscoreale. h. 60-70 d.C. Metropolitan Museum, Nueva York.

La afición de los pompeyanos por el espectáculo y la diversión se hace evidente al visitar otros monumentos tales como dos teatros –'grande' y 'pequeño'– así como dos amplios espacios porticados, el cuartel de gladiadores y la gran palestra, que servían de lugar de entrenamiento para los espectáculos del anfiteatro, edificio éste de los más antiguos de su género en el imperio romano, fechado hacia el 80 a.C. A la vuelta de cualquier esquina se puede ver un

thermopolium, una diminuta estancia en la que se servían comidas calientes y vino, del que llama la atención y lo identifica un banco corrido de obra con las grandes tinajas de la bebida empotradas en su interior.

2.2. *La frágil belleza del vidrio*

Las piezas elaboradas enteramente en vidrio cuentan con una cronología temprana, pues están presentes en Egipto hacia 1500 a.C. y, después, en las tierras del Próximo Oriente, desde donde se exportaban a la Grecia arcaica y al mundo etrusco. Se trataba de piezas realizadas con la técnica del 'molde de arena': un núcleo de este material, dotado de una forma determinada, era rodeado de la pasta vítrea semifundida y, una vez enfriada, se eliminaba el molde. Esta técnica hacía únicas a las piezas, pues había que elaborar un molde nuevo para cada una de ellas, lo que suponía un proceso laborioso y lento; las obras así realizadas, tanto monocromas como polícromas, adquirían un precio relativamente alto. El tamaño de estos objetos era reducido, dadas las limitaciones de la técnica de trabajo empleada, y sus perfiles adquirieron una relativa variedad de formas funcionales –platos, cuencos y otros elementos de vajilla y, sobre todo, ungüentarios–, aunque no faltaron elementos puramente decorativos –cuentas de collar, anillos, pendientes o, incluso, estatuas de pequeñas dimensiones– (Fig. 7).

Figura 7. Vidrio hecho con molde de arena, siglo I.
Staatliche Museen, Berlín.

En la Mesopotamia de la época arcaica, desde el siglo VIII a.C., ya se fabricaban vasijas de gran tamaño –de formas abiertas que imitaban otras, tales como cuencos y grandes platos, realizadas en metales preciosos–, incoloras o de un solo color, a partir de vidrio fundido y posteriormente trabajado con la piedra esmeril; sin embargo, se trataba de piezas exóticas y de gran precio que apenas alcanzaban las regiones del Mediterráneo. Su producción masiva se dio a partir de la época helenística, en la que destacaron los talleres de Alejandría y varios lugares de la costa próximo-oriental. Aunque se realizaban aún mediante el moldeado, los resultados eran de una mayor variedad, tanto en las formas como en el aspecto: junto al vidrio incoloro o monocromo hace su aparición, a fines del siglo IV a.C., el llamado *millefiori*, realizado con muchas tiras de pasta vítrea de distintos colores que, al cortarlas o moldearlas, daban ese aspecto de mosaico a los recipientes así elaborados (Fig. 8).

Figura 8. Vidrio "millefiori", siglo I a.C. Staatliche Museen, Berlín.

En la Roma republicana apenas estaba extendido el consumo de este tipo de objetos: además de estar al alcance de pocos bolsillos, eran considerados como exponente del lujo y de la afición a las reprobables costumbres orientales. En los textos latinos, el término *vitrum* no aparece hasta mediados del siglo I a.C., momento en que se generaliza su uso en Roma gracias a la introducción de una nueva técnica de elaboración, el soplado, inventado en Siria y Palestina hacia el año 50 a.C., llegando rápidamente a Italia. Su generalización fue tal que, pocos años después y hablando de estas cuestiones, Estra-

bón dice que se podían adquirir varias copas de vidrio "por una moneda de cobre", avalando con sus palabras la existencia de talleres de vidrio soplado en la Italia de Augusto, en torno al cambio de Era.

De la nueva técnica empleada por los vidrieros habla Séneca, cuando afirmaba que éstos, "sólo con su aliento dan al vidrio numerosas formas que apenas podían ser elaboradas por la mano más hábil", y buena prueba de ello son los ejemplares que aparecen pintados en las casas de Pompeya y Herculano y en la villa de Oplontis, bodegones y mesas cubiertas con piezas de vajilla en los que el vidrio se codea con el oro y la plata. La literatura de época julioclaudia se llena de referencias al vidrio cuando se refiere a cualidades como el brillo, la transparencia o la fragilidad, o que sirve para constatar la popularidad de las vasijas sopladas. Junto a éstas, hechas con gran rapidez y con un coste relativamente bajo, se documentan otras piezas realizadas con el molde de arena, aunque se redujeron sobre todo a copas y tazas de elaborado diseño, similar al de obras de orfebrería y que, como éstas, alcanzaban un elevado precio.

La técnica del soplado impulsó las obras hechas a molde con la introducción de un método intermedio: el soplado del núcleo de vidrio dentro de un molde. Ello permitió abaratar y extender la producción de objetos que se hacían en serie, mediante moldes reutilizables que contaban con todo tipo de decoraciones en relieve, imitando los prototipos metálicos y de la contemporánea cerámica de *terra sigillata*. Al vidrio moldeado con esta técnica se le añadió la variedad de colores, pues al tradicional vidrio moldeado sobre núcleo de arena, monocromo y opaco o traslúcido, se sumó la aplicación de dibujos en diversos colores en el interior de platos, cuencos, copas y otras formas abiertas o en el exterior de otros recipientes cerrados, tales como jarras, botellas o recipientes para perfume (Fig. 9).

Figura 9. a) Vidrio soplado y tallado, Pompeya, siglo I. Museo Nazionale Archeologico, Nápoles.

Figura 9. b) Vidrio soplado en molde, siglo II. Archaeological Museum, Colchester.

Figura 9. c) Vidrio soplado, siglo I. Römisch-Germanisches Museum, Colonia.

A los *millefiori*, las piezas hechas con cintas de pasta vítrea de colores distintos o con *reticella* –redecillas de hilos retorcidos– o los emparedados de láminas de oro entre capas de vidrio, se añadieron las técnicas de soplado en molde con vidrios en capas, la última de las cuales se tallaba hasta dejar el fondo con el color de la capa anterior, a imitación de la técnica del camafeo. El llamado *Vaso Portland* del Museo Británico o el *Vaso azul* del Museo de Nápoles constituyen los ejemplos más conocidos. Pero los más apreciados eran los fabricados en vidrio incoloro, y los transparentes con preferencia a los traslúcidos, de los que Plinio hablaba que "han llegado a parecerse notablemente al cristal de roca y su valor ha aumentado sin disminuir el de éste". El trabajo del cristal de roca se aplicó también al vidrio, dando lugar a los llamados *vasos diatreta*, en los que la gruesa pared se tallaba hasta formar una rejilla exterior exenta que rodeaba la pared interior del recipiente (Fig. 10).

El vidrio se empleó no sólo para la vajilla o los ungüentarios –abundantísimos éstos, especialmente en su forma estrecha y alargada, reutilizados como 'lacrimarios' en los ajuares funerarios–, sino que también se utilizó para hacer amuletos, entalles y camafeos –en los que se imitaban piedras semipreciosas como ágata, ónice, jaspe, etc.–, collares, pulseras, agujas para el pelo, estatuillas y otros adornos, además de piezas para incrustar en muebles o mosaicos.

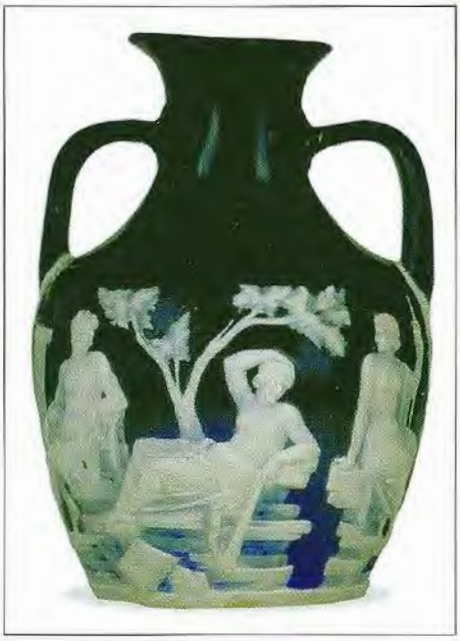


Figura 10. a) 'Vaso Portland', vidrio camafeo, 15 a.C.-25 d.C. British Museum, Londres.

Figura 10. b) Vaso 'diatretum', siglo III. Römisch-Germanisches Museum, Colonia.

3. Hispania romana. Arte en la ingeniería

La presencia romana en la Península Ibérica se inició en el año 217, cuando Escipión desembarcó en Ampurias con el fin de debilitar la retaguardia de Aníbal, por entonces en plena campaña italiana, y para hacerse con las proverbiales riquezas mineras y agrícolas del país. Tras las victoriosas campañas contra los cartagineses, el territorio dominado se dividió en dos provincias: *Hispania Citerior* (la costa y el valle del Ebro), con capital en *Tarraco*, y la *Hispania Ulterior* (y el valle del *Baetis* o Guadalquivir), cuyo centro administrativo pronto sería *Corduba*. Augusto emprendió una reforma provincial en Hispania, dividiéndola en tres: *Tarraconense*, *Baetica* y *Lusitania*, esta última con capital en *Emerita Augusta* (Mérida). Con la reforma de Diocleciano se impuso una nueva división provincial, con cinco provincias – *Tarraconense*, *Baetica*, *Lusitania*, *Cartaginense* y *Gallaecia*. A fines del siglo IV, una nueva provincia –*Balearica*– se desgajó de la Tarraconense. Todas estas unidades administrativas quedaron dentro de la órbita del *Imperio de Occidente* desde la división en dos mitades establecida también por Diocleciano, una vez cons-

tatada la enorme dificultad de controlar todo el territorio romano desde un único puesto de mando.

La romanización de Hispania modificó sustancialmente su fisonomía proporcionando servicios que antes no existían y dejando un enorme legado en forma de ciudades, lugares de espectáculos, termas y monumentos utilitarios, entre los cuales destacan la red viaria –calzadas y puentes–, las obras hidráulicas –presas, traídas de agua, cloacas–, faros y un largo etcétera. Obras que se caracterizan no sólo por su solidez de construcción –muchas de ellas aún siguen cumpliendo su función unos 2.000 años después– sino también por su indudable sentido de propaganda para el poder imperial, sin desdeñar su componente estético, donde se aúnan colosalismo y belleza. La ingeniería romana tiene en Hispania una serie de edificios dignos de destacar entre los más notables de todo el Imperio, como son el *Acueducto de Segovia*, el *Puente de Alcántara* y la *Torre de Hércules*.

3.1. *Puente de Alcántara*

Uno de los puentes romanos mejor conservados de todo el Imperio fue construido por el arquitecto romano Cayo Julio Lacer para salvar el cauce del río Tajo. Situado en la vía que unía *Norba Caesarina* –actual Cáceres– con *Conimbriga* –hoy Condeixa-a-Velha, en Portugal–, con sus 214 metros de longitud debía salvar un valle profundo, abierto por un río que siempre tenía un régimen muy irregular de caudal; así se explica que tuviera que alcanzar los 49 metros de altura, lo que lo convierte en la edificación romana más alta construida en todo el *territorium* romano. Sus arcos están apoyados en cinco pilares de diferentes alturas, asentados sobre un terreno irregular y con casi 30 m. de luz en los arcos centrales (Fig. 11).

Sobre el puente, encima de la pila central, se alza un arco conmemorativo de 13 m. de alto en origen –diversas restauraciones a lo largo de los siglos han modificado parcialmente su aspecto– y que contaba con unas placas de mármol en las que se grabó una inscripción dedicatoria al emperador Trajano (98-117): "Al emperador Cesar, hijo del divino Nerva, Nerva Trajano Germánico Dácico, Pontífice Máximo, Tribunicia Potestad por 8ª vez, Imperio por 5ª vez, Padre de la Patria", lo que permite su datación con exactitud entre los años 103 y 106.

Otra inscripción hace una relación de los municipios de la provincia de Lusitania que colaboraron en la construcción del puente y del arco conmemorativo. Por último, a la salida del puente se edificó una *aedicula* o templete, esta vez sufragado por el arquitecto responsable de toda la obra. En el dintel, una inscripción copiada desde antiguo y restaurada varias veces revela este extremo, además de afirmar que dedica la construcción sagrada a la

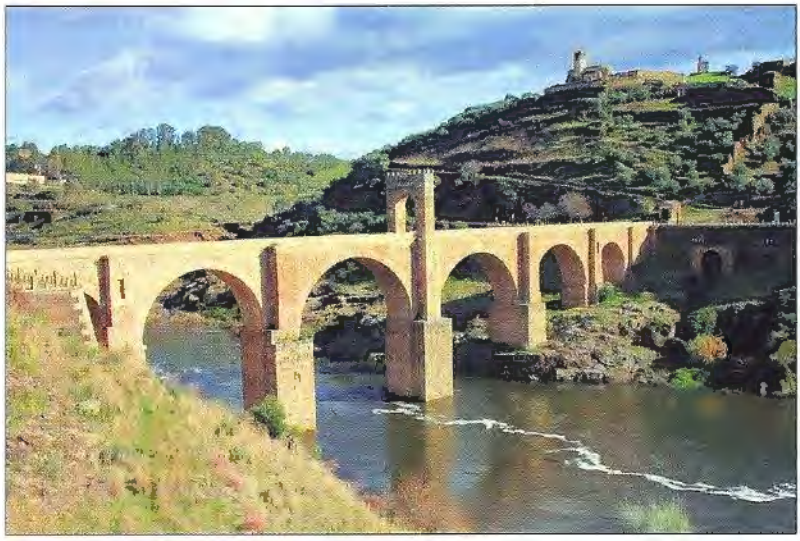


Figura 11. Puente de Alcántara, 103-106. Alcántara, Cáceres.

memoria de Trajano, en un texto que se considera propio del culto imperial. Además de hacer constar su nombre con orgullo, el arquitecto considera eterna su obra: *Pontem perpetui mansurum in saecula mundi fecit divina nobilis arte Lacer* –"El puente permanecerá eternamente, hecho por Lacer con divina y noble arte"–.

La calzada tiene una anchura de unos 8 metros y en la actualidad el puente sigue abierto al tráfico, a pesar de las diversas interrupciones por destrucción en el pasado –a inicios del siglo XIII, durante la Reconquista; una restauración con Carlos I en el siglo XVI; en el siglo XVII, debido a la 'Guerra de Restauración' hispano-lusa; a mediados del siglo XIX, tras su rotura en un episodio de la 'Guerra de la Independencia', en tiempos de Isabel II se emprendió la última restauración general–, lo que ha permitido recuperar su aspecto original.

3.2. *Acueducto de Segovia*

Un elemento fundamental en el trazado de una nueva ciudad romana es la construcción del *aquae ductus* –entendido en su amplitud máxima, pues 'acueducto' es todo el recorrido que transporta el agua desde el manantial a la ciudad y no sólo su parte aérea sobre arcos–, con el cual sus ciudadanos satisfacen necesidades básicas como la bebida, el baño, el disfrute de las fuentes, la energía para la industria artesana, etc. De todas las obras de la inge-

niería romana que se conservan en la actualidad en la Península Ibérica, el acueducto de Segovia es una de los que más impresionan, por su elegancia, robustez y por su magnificencia –ello le ha valido ser declarado Monumento Histórico Artístico ya desde el año 1884 y, desde 1985, Patrimonio de la Humanidad– (Fig. 12).

El *caput aquae* o toma de agua del acueducto está situado en el curso alto del río Frío o Aceveda, a 13 km. de la ciudad, y fue tan reconstruida en tiempos de los Reyes Católicos que la obra original romana ha quedado bastante desvirtuada. Tras su recorrido hasta Segovia en su mayor parte con un *specus* o canal enterrado, el primer *castellum aquae* o depósito, llamado la 'Casa de Piedra', es una construcción rectangular de 5,50x5,90 m., fabricada en mampostería con mortero de cal, en forma de bóveda apuntada y con un depósito enterrado en su interior de 2,25x3,10x2 m. Esta caseta cumplía la función de *piscina limaria* o estanque de decantación de los sólidos suspendidos en el agua, además de servir de aliviadero de las aguas sobrantes en caso de crecidas; aquí da comienzo la infraestructura urbana del monumento.

Desde este punto, el *specus* va sobre un muro bajo que, conforme el terreno desciende el valle del Azoguejo, se aligera con una serie de arcos que pronto dan paso a una larga serie de pilares –167 en total, de los cuales en la parte central hay 43 arcos dobles o de dos pisos, para salvar con 29 m. de altura la parte más honda del valle–. Los pilares superiores son todos iguales y terminan en una imposta que sirve de base a un salmer único para los arcos contiguos, que tienen una luz de 4,58 m. Toda la obra está hecha con los sillares 'a hueso', es decir, dispuestos sin argamasa alguna y ajustados perfectamente en el corte de los bloques; encima de las *arcuationes*, el canal que llevaba el agua está construido con *opus caementicium*. La distribución urbana del agua, a la salida de la obra aérea del acueducto, se realizaba por medio de *fistulae* o tuberías de plomo o con *tubuli laterici* o conductos de cerámica que la llevaban a los *divicula* o pequeños depósitos ubicados estratégicamente por la ciudad.

En la zona de mayor altura, sobre los pilares 107, 108 y 109, aparece un ático con una cartela de tres hiladas de sillares, donde aparecen unas oquedades de forma alargada, con plomo en el interior de alguna de ellas; son las huellas de las letras de bronce dorado que se encontraban enclavadas y correspondían a una inscripción dedicatoria del monumento, repetida en cada cara del mismo. La reconstrucción de G. Alföldy de 1992 atribuía la inauguración de la obra al año 98, el primero de Trajano como emperador, como final de un proyecto empezado por sus antecesores flavios; sin embargo, recientes trabajos de investigación, a partir del hallazgo de una moneda entre los restos de la cimentación de los pilares centrales –debajo del ático con la inscripción–, han permitido atribuir toda la obra a Trajano (98-117), pues la citada moneda fue acuñada entre 112 y 116.

Figura 12. a) Vista aérea del acueducto de Segovia.

Figura 12. b) Acueducto de Segovia, 112-116.

3.3. *Torre de Hércules*

Otra muestra de la monumentalidad que los romanos imprimían a obras que adquirían una especial relevancia, dentro de su programa propagandístico a través de la arquitectura, es la llamada *Torre de Hércules*, un faro situado en la costa de la ría de Mero, a las afueras de *Brigantium* –la actual La Coruña–, conocida no sólo por sus 57 metros de altura y su inconfundible silueta, sino por ser el único faro romano que aún sigue prestando sus servicios de ayuda a la navegación por las costas del Atlántico. Su valor artístico y patrimonial le ha valido formar parte del Patrimonio de la Humanidad de la Unesco desde 2009.

Gracias a los hallazgos de cerámica romana de *terra sigillata* y de 'paredes finas', la construcción de la Torre de Hércules se hizo en la época comprendida entre los reinados de Nerón (54-68) y Vespasiano (69-79), entre los años 40 y 80. Al pie de la torre se encontró una lápida con una inscripción votiva –MARTI AVG.SACR C.SEVIVS LVPVS ARCHTECTVS ÆMINIENSIS LVSITANVS.EX.VO–, gracias a la cual se ha identificado al autor de la misma, el arquitecto Cayo Sevio Lupo, originario de Aeminium –hoy Coimbra, en Portugal–.

De sus 57 metros de altura, 36 corresponden a la construcción romana que se encuentra en el interior de la torre, pues el aspecto externo le fue dado en su restauración del siglo XVIII. En origen, la torre tenía un cuerpo prismático con base cuadrada y provista de una escalera empotrada helicoidalmente entre dos paredes, con la que se accedía al lugar de la luminaria, situada en una plataforma que alcanzaba los 70 m. sobre el nivel del mar. Contando el muro exterior, desaparecido ya a fines de la Edad Media, la torre tenía 18 m. de lado y estaba construida sobre una plataforma de la que quedan algunos restos; el núcleo es hueco, con muros internos en cruz que dividen el espacio en cuatro estancias y tres pisos. A través de ellos, en 1682 y por orden del duque de Uceda, el arquitecto A. Antune construyó una escalera de madera que atravesaba las bóvedas para acceder a la cúspide. Allí, dos pequeñas torres para las lámparas permitieron recuperar la función de faro que había perdido la torre, pues en un momento indeterminado de la Edad Media, había dejado de iluminar a los barcos, tal como aún lo hacía en el siglo V; por entonces Paulo Orosio decía –en un pasaje de su *Historiæ adversvm paganos*, escrito en 415-417– "En el segundo ángulo del curso [de circunnavegación de Hispania], donde se sitúa la ciudad de Brigantia Gallæciæ, se yergue un faro altísimo entre unas pocas obras recordatorias de la ruta hacia Britania".

La restauración completa del faro tuvo lugar en el siglo XVIII, mandada hacer por Carlos III y ejecutada por el ingeniero italiano Eustaquio Giannini, quien concluyó sus trabajos en 1791, acreciendo la obra 21 metros. En estilo neoclásico, procuró ajustar el resultado final al espíritu del diseño original romano, respetando los huecos de las ventanas y recordando con una moldu-

ra exterior las huellas de la rampa helicoidal que tenía en origen, además de reconstruir el pabellón superior de forma octogonal, alrededor del cuerpo romano que era cilíndrico y del que quedaban algunos restos (Fig. 13).

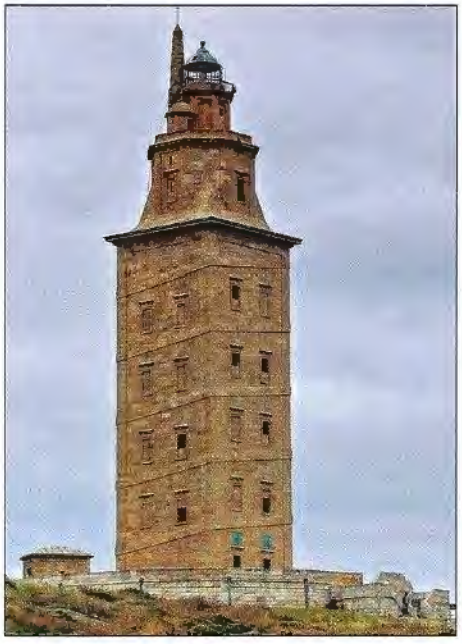


Figura 13. a) Torre de Hércules, 40-80. La Coruña.

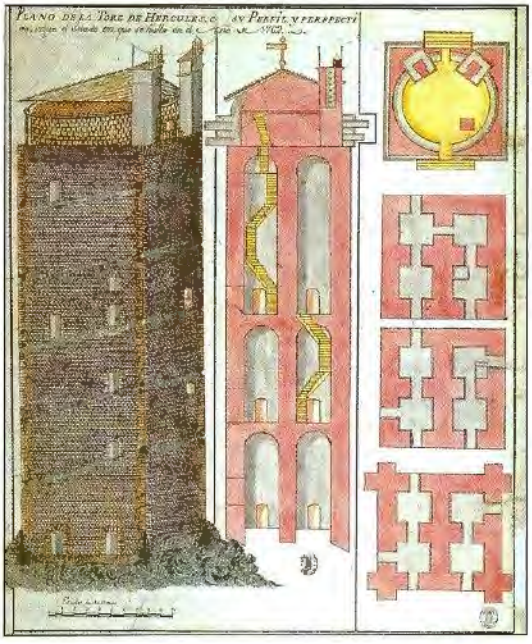


Figura 13. b) Alzado, perfil y plantas de la Torre de Hércules, 1762. Biblioteca Nacional, Madrid.

4. La defensa de las fronteras de Europa

Frente al expansionismo sin freno de los últimos tiempos de la República romana, Augusto decidió emprender una política más racional en el control de sus territorios y en el diseño de la defensa del *limes* o frontera de los mismos. Para ello se procuró que los *limites* se hallasen en coincidencia con obstáculos o barreras naturales que constituyesen en sí mismos una buena protección. De este modo, una buena parte del Imperio romano quedaba perfectamente protegido por estos accidentes naturales: el mar para las zonas costeras de Mauritania, Hispania, Galia o Egipto; los desiertos del Sáhara para las provincias africanas y el desierto Sirio-Arábigo para las provincias del Próximo Oriente, o los caudalosos ríos Rin y Danubio para el caso de las provincias del Norte (Fig. 14).

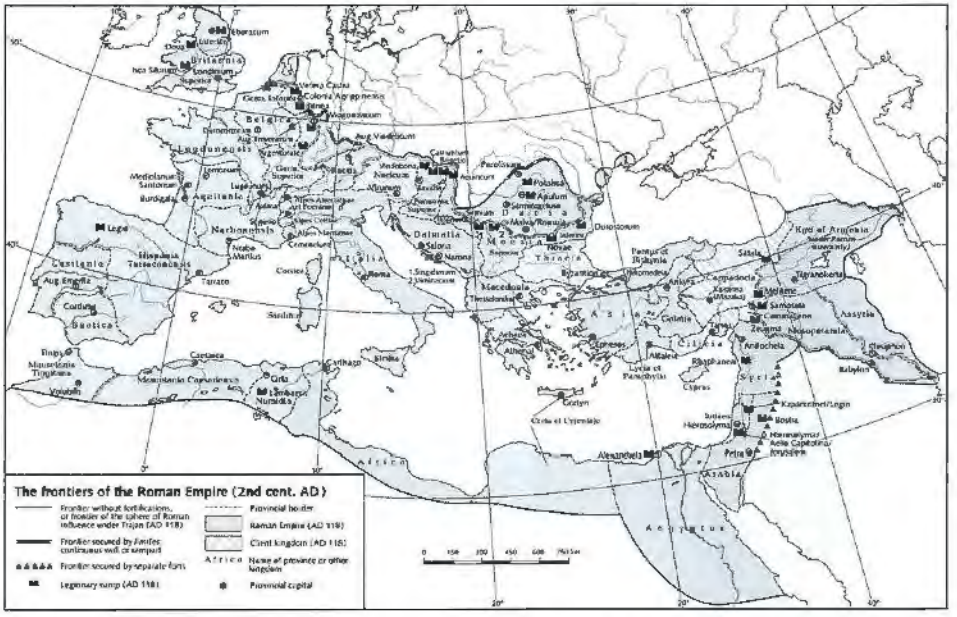


Figura 14. Mapa con las fronteras o 'limites' del Imperio romano en el siglo II d.C.

Cuando las campañas militares llevaban las armas romanas más allá de las fronteras naturales, antes o después se imponía el sentido común y se retrasaban las líneas romanas hasta colocarlas bajo esa protección natural. Así ocurrió con las conquistas realizadas al otro lado del Rin por Augusto, quien prefirió renunciar a los nuevos territorios con tal de contar con esa formidable barrera de agua y no tener sus ejércitos al descubierto, como ya le ocurriese en el año 9 d.C. con el caso de la derrota de Teotoburgo, donde perdió tres legiones completas. Igualmente sucedió en tiempos de Adriano, quien decidió abandonar una buena parte de las conquistas de su predecesor, Trajano, en las regiones limítrofes de la Dacia o en la orilla opuesta del Tigris, e hizo retroceder a sus ejércitos a posiciones más seguras y más fáciles de defender.

4.1. *Los muros de Britania*

César inició su campaña en el año 55 a.C. contra Britania para impedir que sus habitantes ayudaran a los galos belgas, con los que mantenían buenas relaciones y que por entonces se hallaban en plena conquista por parte del general romano. Tras reducir a las tribus costeras de los britanos, se retiró a la Galia, repitiendo la operación al año siguiente. Sin embargo, esta primera ocupación

de la isla no fue permanente. Tanto Augusto como Tiberio concentraron sus esfuerzos en diversas campañas contra los germanos y en reforzar sus fronteras del Rin, por lo que la conquista definitiva de Britania dio comienzo en el año 43, durante el reinado de Claudio. Con cuatro legiones bien pertrechadas, se emprendió una campaña que duró bastantes años, pues el dominio efectivo de las dos terceras partes de la isla no acabó hasta el año 89, en la época del reinado de Domiciano. La capital se estableció en la ciudad de *Eburacum*, la actual York.

La romanización de Britania, sin embargo, no fue excesivamente intensa, pues el territorio no permitió obtener grandes beneficios económicos, salvo algunas explotaciones de estaño, plata y algo de oro y trigo, aunque nunca en cantidades suficientes como para subvencionar los gastos de la ocupación romana, lo que obligó a detraer hombres y recursos de otras partes del Imperio. En el tercio norte de la isla, los pictos y escotos suponían una resistencia demasiado fuerte para Roma lo cual, junto al desinterés de ésta hacia una zona montañosa, poco poblada y de escaso interés económico, obligó al establecimiento de una frontera artificial, levantando el llamado *vallum Hadriani* o 'muro de Adriano', entre los años 120 y 130. Se trataba de un *claussum*, un imponente muro de unos 150 km. de longitud, construido en piedra entre las localidades de *Segedunum*-Wallsend y *Maia*-Bowness, con una amplia zanja al exterior y con torretas de vigilancia cada corto trecho y unas torres fortificadas a una distancia algo mayor. Para vigilar esta estructura se enviaron dos

Figura 15. a) Vista general del campamento de Vindolanda, Muro de Adriano, Northumberland.

legiones más a los efectivos acantonados en la isla y se construyeron varios campamentos –*Cilurnum*-Chesters, *Vercovicium*-Housesteads o, el más conocido de ellos, *Vindolanda*-Chesterholm, se hallan perfectamente conservados, excavados en gran parte y visitables– (Fig. 15).

Figura 15. b) Fortín 39 del muro de Adriano, 120-130. Castle Nick, Northumberland.

Algunos años después, en el 142, el sucesor de Adriano hizo construir otra muralla parecida entre Forth y Clyde, más al Norte. El 'muro de Antonino' era de piedra y tierra, con el foso algo más pequeño que el 'muro de Adriano' y de menor longitud, unos 70 km., y a pesar de su ingenioso diseño y las tropas que contó para defenderlo, apenas sirvió más de quince años, pues ante el avance de los escotos hubo que retroceder las líneas hasta el muro de Adriano.

Muchos de los restos romanos son visibles en los distintos museos que jalonan el recorrido del muro de Adriano, convertido en Patrimonio de la Humanidad desde 1987 y al que se sumó el muro de Antonino en 2008. Entre otras obras, cabe señalar las estelas y los altares con las imágenes de las deidades locales, absorbidas por el panteón romano y hechas en el más puro estilo provincial, lejos de los logros escultóricos del relieve oficial del siglo II en Roma (Fig. 16).

Figura 16. 'Genii cucullati' o genios encapuchados, 225-250. Housesteads Museum, Northumberland.

4.2. *Galia.* Augusta Treverorum-*Tréveris*

La conquista de las Galias se realizó en un tiempo récord –siete años, entre el 58 y el 51 a.C.– y por obra de un solo jefe militar, Julio César. Buscando dominar y controlar un territorio estable, con límites seguros y de fácil defensa, extendió sus múltiples campañas hasta las costas del Atlántico y hasta el río Rin, estableciendo estos accidentes geográficos como fronteras naturales; para aumentar la seguridad de sus conquistas ante los pueblos limítrofes, realizó incursiones en Britania y Germania.

Toda la Galia quedó sometida en el año 51, tras la derrota definitiva del galo Vercingétorix, y quedó dividida en varias provincias con sus respectivas capitales: a la antigua *Galia Narbonensis* –con capital en *Narbo Martius*, hoy Narbona– se sumó la *Aquitania –Burdigala* o Burdeos–, la *Galia Lugdunensis –Lugdunum* o Lyon– y la *Belgica –Durocortorum*, actual Reims–. Las Galias contaban con una tierra rica, idónea para su explotación agrícola, lo que favoreció el establecimiento de una gran cantidad de colonos, cuyas viviendas estaban dispersas por el paisaje; la riqueza de estos recursos permitió el auge temprano en Roma de una elite de origen galo. Las ciudades se hallaban muy separadas entre sí, pero permitieron el trazado de una eficaz red de calzadas que atravesaban todo el territorio.

Augusta Treverorum –'ciudad de Augusto en el país de los tréveros' en latín– surgió en torno al puente fundado en 18-17 a.C. sobre el río Mosela, en su curso medio, y de donde surgió el actual Tréveris, en Renania-Palatinado, Alemania. En la época imperial, fue la capital de los tréveros y en ella vivían varias decenas de miles de habitantes, siendo la ciudad más poblada al norte de los Alpes ya desde el año 300. Su período de esplendor coincide con la formación de la Tetrarquía, al ser elegida como sede del César de Occidente Constancio Cloro (292-306) y allí residió también, durante algunos años, su hijo Constantino (306-337). El conjunto de monumentos que aún se conservan le valió el reconocimiento como Patrimonio de la Humanidad desde 1986 gracias a sus edificios más conocidos, el *Aula Regia*, la *Porta Nigra* y las *Termas imperiales*.

Los primeros restos romanos –cerámica aretina y fragmentos de madera– son de hacia el año 30 a.C., como consecuencia de la construcción de una

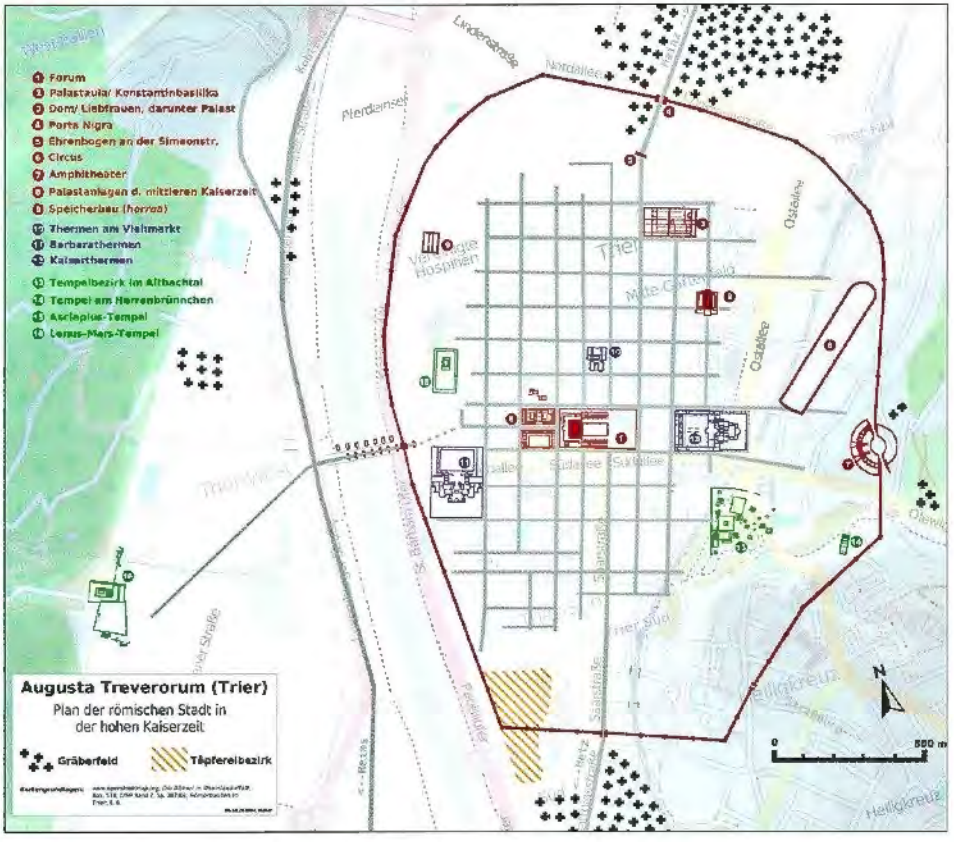


Figura 17. Plano de Augusta Treverorum-Tréveris, Alemania.

red de calzadas para comunicar las principales regiones del territorio promovida por Agripa como gobernador de la Galia, 3n 39-38 a.C. La ciudad surgió en 18-17 a.C. como ciudad-puente, para controlar el paso del Mosela (Fig. 17). Tras la reorganización de la Galia por Augusto, Tréveris formaba parte de la *Gallia Belgica*, con capital en *Durocortorum Remorum*-Reims. Ya en los años 40, el geógrafo Pomponio Mela la menciona como *urbs opulentissima*, ciudad próspera y rica; la arqueología revela que ya contaba con unos baños en el año 80 y un anfiteatro en el 100. A mediados del siglo II se edificaron las termas de Barbara, uno de los edificios más imponentes de toda la parte europea del Imperio, adornado con esculturas de gran calidad copiada de originales griegos. En torno al 175, Marco Aurelio y Cómodo dotaron a la ciudad de sus murallas; la *Porta Nigra* o puerta del norte (Fig. 21 del tema 8), seguramente está relacionada con la elevación de la ciudad a capital de la provincia de Galia Bélgica, ocurrida a mediados del siglo III. Para entonces, en ella destacaban las artesanías locales de cerámica –las típicas tazas de Tréveris, comunes en todo el valle del Rin– o la de los tejidos, uno de cuyos principales comerciantes, el pañero Secundino, construyó la tumba familiar intacta que se conserva a unos 10 km. de la ciudad –una copia coloreada se alza en el centro de la ciudad–, además del conocido monumento funerario del comerciante de vinos con su nave fluvial (Fig. 18).

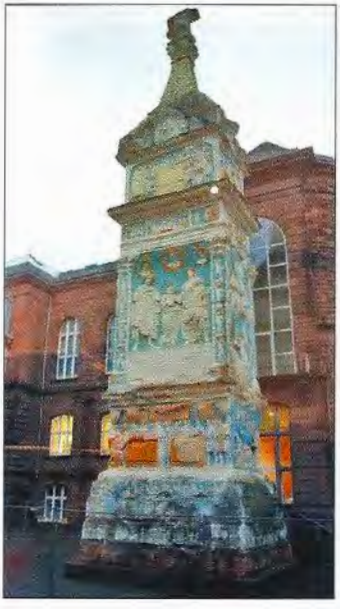


Figura 18. Monumentos funerarios de Tréveris.
a) Copia coloreada de la tumba familiar del pañero Secundino, 200-250. Tréveris.
b) Tumba de un comerciante de vinos, Neumagen, 200. Landesmuseum Trier, Tréveris.

En las crisis de ese siglo, una de ellas fue protagonizada por el usurpador Tétrico, nombrado emperador entre 270 y 274 y que hizo de Augusta Treverorum su capital hasta ser derrotado por Aureliano. Un año después, a la muerte de éste, la ciudad sufrió el primer saqueo y destrucción a manos de francos y alamanes. Las reformas de Diocleciano (283-305) la convirtieron en sede del prefecto pretoriano de las Galias y la sede administrativa de la diócesis, además de residencia de Constancio Cloro como César y sucedido por su hijo Constantino, que actuó desde aquí entre 306 y 324. De este período data la construcción de las *Termas imperiales* (Fig. 19) y el palacio, del que formaba parte la imponente *Aula Palatina* o *Regia*, conservada hoy como iglesia luterana (Fig. 18 del tema 8 y Fig. 20), además de un circo, con capacidad para los más de 100.000 habitantes que se calcula tenía la capital en pleno siglo IV, en que siguió siendo el lugar de residencia de sucesivos emperadores durante algún tiempo de sus reinados: Constantino II, el usurpador Decencio, Valentiniano, Graciano, Máximo y Valentiniano II. En 402, la capitalidad se trasladó a *Mediolanum*-Milán, lo que ocasionó el inicio del declive de la ciudad del Mosela, aunque su existencia se mantuvo vinculada a la administración episcopal; el cristianismo estaba apoyando la continuidad de la cultura romana, con el apoyo de la clase alta galo-romana que aún seguía siendo fuerte. En 480, los francos sometieron la ciudad a un saqueo repetido y el control desde Roma ya era sólo nominal.

Figura 19. Termas imperiales, inicios del siglo IV. Tréveris.

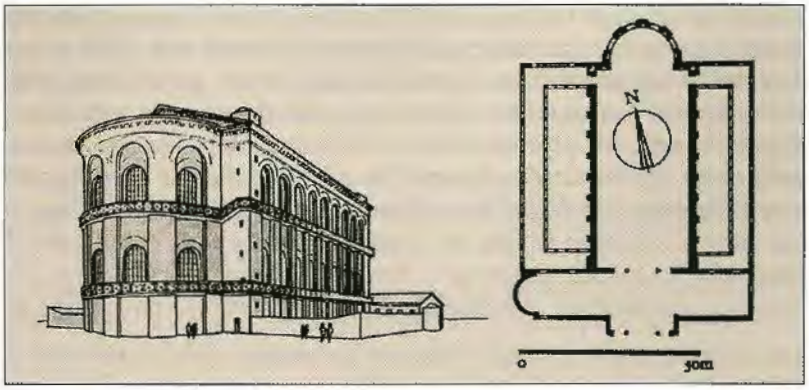


Figura 20. a) Alzado y planta del Aula Palatina, 306-320. Tréveris.

Figura 20. b) Pintura del palacio constantiniano, inicios del siglo IV. Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Tréveris.

5. Oriente

En el año 133 a.C. murió el rey Atalo III de Pérgamo, dejando su reino en herencia a su aliada contra Macedonia, Roma, que la incorporó como provincia en el año 129, con el nombre de *Asia* y la capital establecida en Pérgamo, aunque después se trasladaría a Éfeso. Este reino incluía toda la costa de Asia

Menor hasta las mesetas del interior de Anatolia y fue el inicio de la presencia romana en Oriente, caracterizada por el enfrentamiento con diversos reinos y pueblos y por la formación de múltiples 'Estados-tapón' para defender las fronteras ante el expansionismo de vecinos muy poderosos, entre los cuales destacaron especialmente los reyes del Ponto, los seléucidas y, sobre todo, los partos. Las 'guerras mitridáticas', primero al mando de Sila y de Pompeyo después, supuso la incorporación de las nuevas provincias de *Cilicia* en el año 67 a.C. –capital, *Tarsus* e incluía la isla de Chipre–, *Bytinia* y el *Ponto* en el año 64 –capitales en *Nicomedia* y *Amastris* respectivamente–, y de *Syria* –capital, *Antiochia*, actual Antakya– y *Phoenicia* –capital en *Tyrus*– en el año siguiente.

En el 58 a.C. se incorporó la isla de *Cyprus*. Las conquistas de Pompeyo en Oriente significaron también la creación de una serie de Estados vasallos: Armenia, Capadocia, Galacia, Cólquida y Judea, incorporados al Imperio romano en épocas posteriores. Con Augusto lo será *Cappadocia* –capital en *Caesarea*-Kayseri–, *Judaea* –capital en *Caesarea Maritima*–, y con Trajano *Arabia*, cuya capital se estableció en *Bostra*-Bosra, en la actual Siria. Las campañas orientales de Septimio Severo llevaron temporalmente las fronteras hasta el río Tigris, tras la conquista de Mesopotamia entre los años 197 y 199, y a sus orillas se edificaron las ciudades más orientales del Imperio, tales como *Amida*-Diyarbakir o *Castellum Gorneae*-Garni, dentro de la Armenia rusa; pero su dominio duró poco tiempo, pues la presión de los persas sasánidas fue muy intensa y acabaron conquistando estas regiones del Oriente, llegando incluso a derrotar y tomar prisionero al propio emperador romano Valeriano en el año 260, quien muere poco después en el cautiverio.

5.1. *Asia. Afrodisias y el arte clásico*

A orillas del antiguo río Meandros, hoy Büyük Menderes, y tierra adentro de la antigua Caria, en Asia Menor, debe su nombre a Afrodita ya desde el siglo III a.C., si bien con la llegada del cristianismo cambió su nombre por el de *Stavropolis* o 'Ciudad de la Cruz' y el templo de la diosa se transformó en basílica. Hasta los años 60 del siglo pasado, la ciudad estaba cubierta por una aldea de campesinos y los grandes sarcófagos formaban recintos para guardar el ganado. Las excavaciones emprendidas desde entonces están desvelando una ciudad de grandes dimensiones, con un conjunto monumental enteramente hecho en mármol y entre cuyos edificios principales hay que señalar el templo de Afrodita, un teatro y un odeón, el llamado *Sebasteion* o *Augusteum*, una gigantesca *stoa* o pórtico de Tiberio, un estadio del siglo I que se cuenta entre los mejor conservados del mundo romano, las termas del teatro y otras de época de Adriano, el *tetrapylon* o puerta monumental de cuatro caras y dieciséis columnas –también del siglo II–, una basílica civil y el palacio episcopal de tiempos cristianos, todo ello dentro de una ciudad muy extensa y rodeada

por una muralla; las necrópolis exteriores han proporcionado millares de sarcófagos hechos en el inconfundible estilo de la escuela de Afrodisias, así llamada por la calidad de sus obras (Fig. 21).

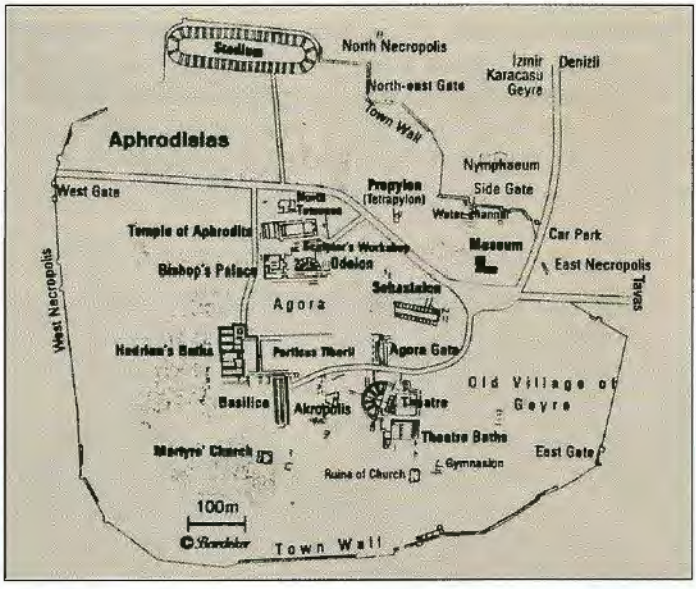


Figura 21. a) Plano de Afrodisias, Caria, actual Turquía.

Figura 21. b) Nacimiento de Afrodita, siglo II. Aphrodisias Müzesi.

Si hay que destacar algún edificio entre todos los de Afrodisias, el *Sebasteion* o *Augusteum* merece serlo por el conjunto de esculturas y relieves que decoran este pasaje monumental entre dos partes del centro de la ciudad. Dedicado a Augusto emperador –*Sebastos* en griego–, considerado 'dios salvador' por su acción pacificadora en las guerras civiles de fines de la República romana, que tuvieron especial virulencia en esta parte del Imperio, y por la cual recibió un homenaje especial. El recuerdo a Augusto se extendió a toda la dinastía Julio-Claudia y a Afrodita quien, recuérdese, era considerada la antecesora divina de los Julios; las dedicatorias grabadas en los dinteles de los pórticos así lo señalan, así como la fecha de construcción del conjunto, entre 20 y 60 d.C., todo ello promovido y financiado por dos familias locales: a una se debe el propíleo y el lado sur, a la otra, el lado norte y el templo (Fig. 22).

Figura 22. a) Vista del Sebasteion desde el este, siglo I. Afrodisias.

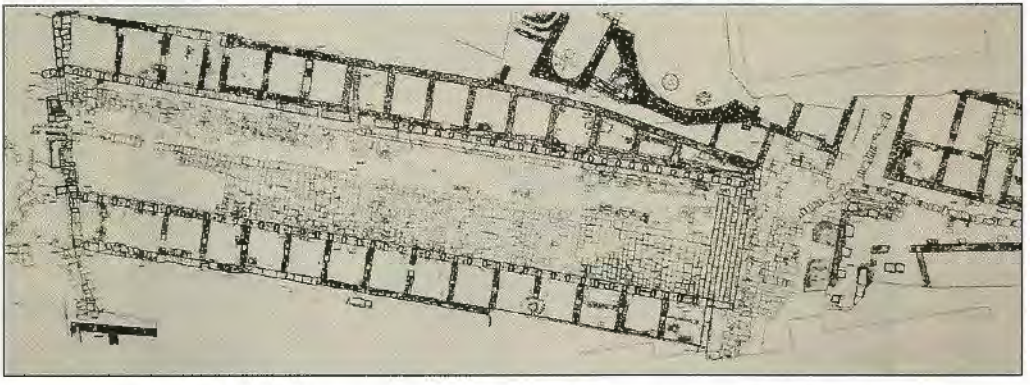


Figura 22. b) Nacimiento de Afrodita, siglo II. Aphrodisias Müzesi.

El complejo consiste en una vía procesional delimitada por dos pórticos laterales –con 80 m. de longitud y 14 m. de anchura–, un templo y dos fachadas, todo ello en mármol de la zona –especialmente blanco y fino, adecuado para el trabajo escultórico de calidad, acompañado de paneles en mármol gris como fondo–. Los pórticos, con 12 m. de altura, están divididos en tres pisos con alturas decrecientes y formados por columnas adosadas y de distintos órdenes: dórico, jónico y corintio. Las esculturas están colocadas en los dos pisos superiores a modo de cuadros, como si los personajes estuviesen asomados a una tribuna, con un total de 190 paneles en origen –los que se conservan están en el Museo de Afrodisias–. Los temas se entremezclan, pues los hay con escenas mitológicas –Afrodita con Eros, Posidón y Anfítrite, Herakles liberando a Prometeo, Dioniso-Baco con su cortejo, Aquiles y Pentesilea, etc.–, otros con personificaciones –Hemera, Las Tres Gracias, Victorias portando trofeos– y, por último, relieves con diferentes miembros de la familia imperial –representados al modo heroico griego, es decir, desnudos–, entre los que cabe destacar a Augusto recibiendo los frutos de la tierra y el dominio del mar, sus nietos Cayo y Lucio Césares, Tiberio coronado, Claudio venciendo a *Britannia*, Claudio con Agripina y ésta personificada como *Abundantia* coronando a su hijo Nerón. Frente a la vía procesional, al este, se alzaba el templo del culto imperial, del que apenas quedan restos y donde se hallaban las estatuas de culto de Afrodita, Augusto, Livia y Tiberio. El *Sebasteion* de Afrodisias es, pues, un

Figura 23. Relieves del Sebasteion, siglo I. Aphrodisias Müzesi.

a) Afrodita, Eneas, Anquises e Iulo.

b) Augusto recibe los dones de la Tierra y el Mar.

Figura 23. c) Claudio domina a Britannia.

Figura 23. d) Nerón coronado por Abundancia-Agripina.

monumento clave para entender los programas iconográficos al servicio de la propaganda imperial, tal como se hacía en los foros de Roma y que aquí, en Oriente, se hicieron con la calidad y el estilo propios de la escultura griega, plenamente vigente en el siglo I (Fig. 23).

5.2. *Siria. Palmira, una ciudad en el desierto*

En medio del inhóspito desierto sirio-arábigo, a varios días de camino desde el río Orontes en el Líbano, desde Damasco o del río Éufrates en Mesopotamia, las antiguas caravanas podían cruzar el desierto gracias a un inmenso oasis de palmeras, de ahí su nombre clásico de Palmira, la presemítica *Tadmôr*. Tras la conquista del Oriente por Alejandro Magno, este enclave comercial perteneció al reino helenístico de los Seléucidas primero y de los romanos después, tras las campañas de conquista por parte de Pompeyo Magno en el 63 a.C. Integrada en la provincia romana de *Siria*, a partir de entonces aparece ya con el nombre de Palmira, cuya posición estratégica la hizo codiciada por todos. Los palmirenos aprovecharon su posición y consiguieron hacer confluir en su ciudad todo tipo de riquezas, convirtiéndose en un auténtico

puerto franco para los productos de lujo llegados del Oriente tales como perfumes de la India, piedras preciosas de Asia Central, brocados persas, marfil y, especialmente, la seda china –estamos ante una de las principales etapas de la tan conocida posteriormente con el nombre de *ruta de la seda*– (Fig. 24).

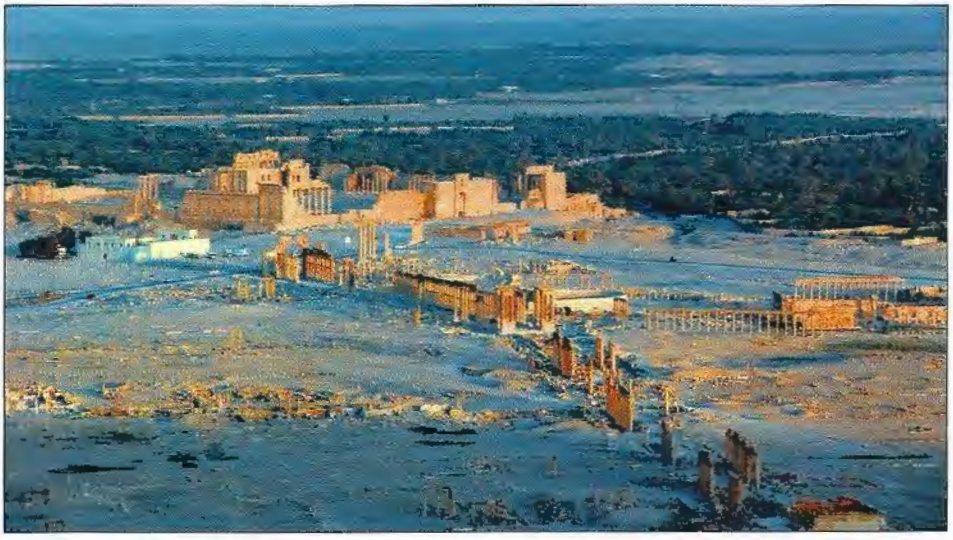


Figura 24. Vista general desde el este de la ciudad y el oasis de Palmira, Siria.

La protección romana y la riqueza de los comerciantes palmirenos tuvo como consecuencia la construcción de una verdadera ciudad monumental, eso sí, no al modo romano, sin ese orden en torno a dos calles principales que se cruzan, con su foro y sus murallas. El núcleo prerromano de Tadmôr había llegado a formar un característico *tell* o colina artificial que fue desmontado y arrasado para construir el inmenso templo de Bel, regalo de Tiberio a la ciudad para atraerse las simpatías y la fidelidad de sus habitantes. En tan sólo ocho años se levantó un impresionante recinto dedicado a esta divinidad oriental, equivalente del Zeus-Júpiter grecorromano. Hacia el noroeste del recinto de Bel se extendió la ciudad helenístico-romana a lo largo de los siglos I y II, con casas más propias del mundo griego que del romano, y edificios públicos tales como el ágora, el templo dórico de Nabû (una divinidad asimilada a Apolo), un teatro, la sede del senado municipal y el santuario de Baalsamîn. Al oeste de la ciudad, y pertenecientes a esta época, se levantaron las tumbas denominadas *de torre* y *de hipogeo*, por seguir estas formas: verdaderos panteones familiares, algunas de ellas llegarán a acoger hasta unas 350 inhumaciones, buena parte de ellas en nichos cubiertos con una lápida en la que se representa al difunto, así como en sarcófagos donde el fallecido aparece con

vestiduras de gran riqueza; el inconfundible estilo palmireno se muestra como uno de los más originales dentro del arte romano provincial (Fig. 25).

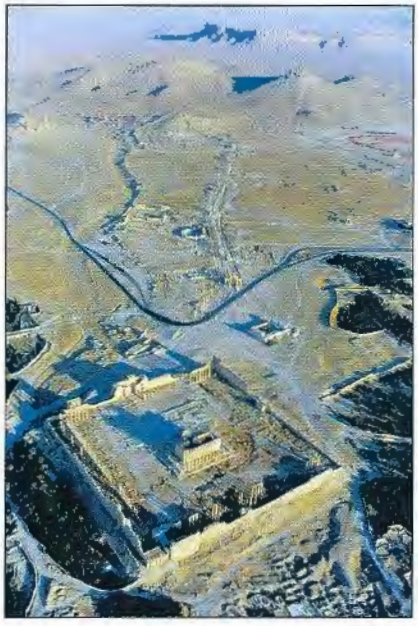


Figura 25. Monumentos de Palmira.
a) Vista aérea del templo de Bel, inicios del siglo I.

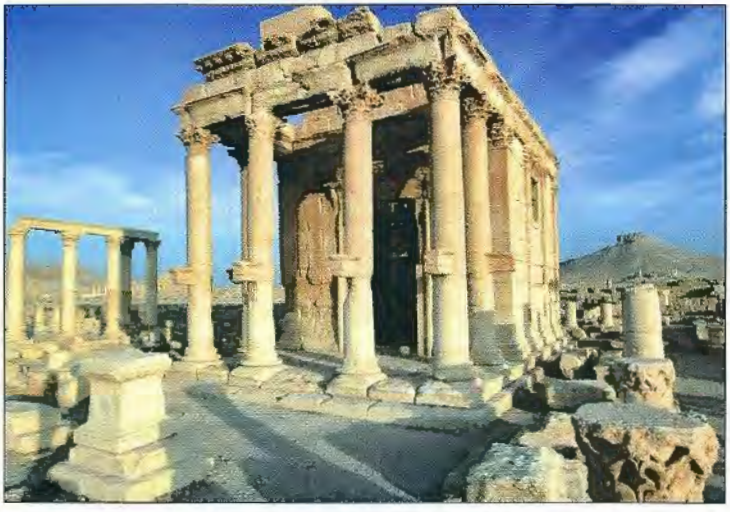


Figura 25. b) Templo de Baal Shamin, siglo II.

Figura 25. c) Tumba de los Tres Hermanos, tumba familiar con 400 enterramientos, siglo III (todos destruidos en 2015).

Los edificios de Palmira fueron construyéndose sin orden ni concierto, a lo largo del tiempo, situados todos a ambos lados de una calle que recorre toda la ciudad de sureste a noroeste, con más de cuatro kilómetros de longitud. Para proteger a los viandantes del sol, a lo largo de los siglos II y III se construyó una inmensa columnata para dejar las aceras bajo soportales; buena parte de las columnas eran sufragadas por particulares que tenían buen cuidado de dejar por escrito su regalo a la ciudad, tal como aún se puede ver en las columnas, así como su efigie en una estatua que se colocaba en la ménsula que sobresalía del fuste, lo que le da ese característico perfil a Palmira. En el centro de la *via principal* se levantó un gigantesco monumento ornamental, el llamado *tetrapylon*, cuyos enormes fustes de granito rosa son monolíticos y fueron acarreados desde las canteras de Asuán en Egipto, a varios miles de kilómetros de allí (Fig. 26). En el extremo oriental de la calle columnada, un arco de época de Septimio Severo, a fines del siglo II d.C., muestra su singularidad: para poder ofrecer una fachada perpendicular a ambos lados de la calle, que hace un quiebro justo debajo del arco, éste ofrece una fachada en ángulo y una planta triangular, algo excepcional en el arte romano.

Desde mediados del siglo III, justo cuando Roma está sumida en el período de crisis de la *anarquía militar*, Palmira vive su etapa de máximo esplendor. Bajo el mando de Septimio Odainato, desde el año 250, los palmirenos

emprendieron una política de expansión y conquista de los territorios vecinos. Su nieto, Odainato el Grande, se autodenominó *Rey de reyes* y llegó a poner en jaque al rey persa sasánida Sapor I, quien a su vez había derrotado y capturado al mismísimo emperador romano Valeriano. En tan sólo seis años, entre el 268 y el 271, los palmirenos con su reina Zenobia al frente dominaron el territorio comprendido entre el río Éufrates y las montañas del Antilíbano, y desde las montañas del Tauro en Anatolia hasta Asuán, en el Alto Egipto. Sin embargo, en 271 tuvo que sufrir el asedio del poderoso ejército romano de Aureliano. Dos años después, la derrota definitiva trajo consigo el pillaje de la ciudad y el inicio de su decadencia.

Figura 26. Tetrapylon, en la Calle columnada, fines del siglo II. Palmira.

Los trabajos de recuperación de Palmira dieron comienzo con su redescubrimiento en 1751 por dos viajeros ingleses, R. Wood y H. Dawkins, quienes prepararon una magnífica obra, *Ruins of Palmyra*, con la que comenzó una nueva etapa para la antigua ciudad. Las labores arqueológicas internacionales y del Servicio de Arqueología sirio continuaron hasta tiempos recientes en que, con la actual guerra de Siria, muchos de sus monumentos fueron dinamitados en 2015 por las facciones integristas del Estado Isláamico que se apoderaron de ella, dejando el campo de ruinas más arruinado aún y muchos de sus edificios definitivamente desaparecidos (Fig. 27).

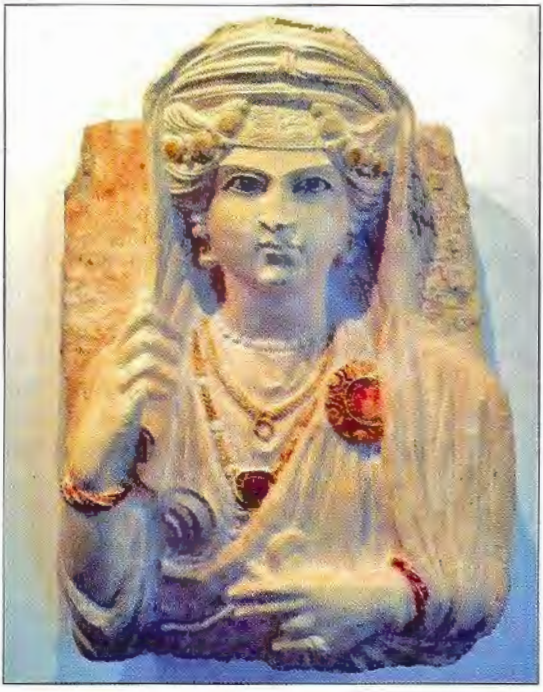


Figura 27. Lápida funeraria de una dama, fines siglo II inicios siglo III. Museo de Palmira, hoy destruida.

6. Norte de África

6.1. *Egipto romano. Los retratos de El Fayum*

La intervención romana en la tierra de los faraones se remonta al período de la guerra civil entre Pompeyo Magno y Julio César. En los años 49-47 a.C., César persiguió a su rival hasta Egipto y tras la derrota de éste y superar la 'guerra alejandrina', en la que a punto estuvo de ser vencido por la rebelión de los habitantes de Alejandría, intervino en la disputa dinástica de los últimos faraones, estableciendo a Cleopatra VII en el poder. Tras la batalla de Actium, en el año 31 a.C., en la que la flota de Agripa derrotó a la de Cleopatra, Augusto pudo vencer a su rival, Marco Antonio, y tomar la ciudad de Alejandría en el año 30 a.C. Desde entonces, Egipto formó parte del Imperio romano como provincia, aunque con un estatus muy especial, pues se convirtió en una posesión personal del emperador. Las ricas tierras de Egipto, con sus tesoros y sus abundantes cosechas, permitieron a partir de entonces sostener la política mili-

tarista de los emperadores romanos con sus rentas, administradas desde su capital, Alejandría, por un *praefectus Aegypti et Alexandriae* nombrado directamente por el emperador y que sólo ante él rendían cuentas. Incluso hacía falta un permiso imperial para visitar las tierras del Nilo, dada su importancia estratégica y económica. Por lo demás, la estructura administrativa del Egipto ptolemaico permaneció prácticamente intacto salvo por el control de los principales cargos por funcionarios romanos.

Una de las manifestaciones artísticas más impresionantes de la historia de Egipto deriva de la costumbre de colocar un retrato más o menos naturalista sobre las momias de sus difuntos, costumbre que en época romana adquiere una peculiaridad propia, pues en ella se nota la influencia del retrato romano imperante a partir del siglo I. Para ello, se confeccionaba una máscara de *cartonnage*, a base de tela y yeso o estuco pintado y que se adornaba con joyas –reales y pintadas– y flores, como el ejemplar de Berlín, que cuenta además con cabellos hechos de algodón teñido. Las joyas y las bandas pintadas de su manto imitan la moda del vestuario romano, mientras que en la cabecera de la momia se pintó un friso con imágenes al más puro estilo egipcio tradicional. En otros casos, la técnica utilizada es la pintura a la témpera –colores disueltos en agua y cola o clara de huevo– sobre lienzo, con resultados tan sorprendentes como el *retrato de Alina* conservado en el Museo Egipcio de Berlín, o también sobre una gruesa tabla (Fig. 28).

Figura 28. a) Máscara de momia en 'cartonnage', dama de Meir, inicios del siglo I d.C., Berlín.

Figura 28. b) Retrato de Alina, témpera sobre lino, Hawara, h. 25 d.C. Ambos en el Ägyptisches Museum, Berlín.

Pero el tipo más conocido es el llamado genéricamente *retrato de El Fayum*, por su lugar de origen y donde mayor número de ejemplares se han documentado, aunque también han aparecido en otros sitios del valle del Nilo; por ello se trata de una denominación más estilística que geográfica. Se trata de un tipo de momias cuyo envoltorio tiene sus vendas cuidadosamente entrelazadas en forma de panal y cuya cabeza estaba cubierta por una tabla pintada. Aunque actualmente contamos con más de 700 retratos sobre tabla, son muy pocas las momias que conservan intactos estos retratos en su sitio, pues la mayoría sufrieron el saqueo de los buscadores de tesoros para satisfacer la demanda de estos retratos ya desde mediados del siglo XIX. La costumbre de no enterrar a los muertos de manera inmediata en el Egipto cristiano se interrumpió con la prohibición de Teodosio II de cualquier costumbre pagana (año 392), lo que obligó al enterramiento masivo de las momias en tumbas colectivas como las de Hawara, donde F. Petrie las encontró en el curso de sus excavaciones. De allí proceden las que aún conservan su lugar de procedencia de manera clara, y corresponden a miembros de la elite grecorromana, que buscan imitar en sus rostros las modas imperantes en Roma tanto en peinados como en joyas; por ello, para fechar estos retratos sirven los mismos criterios que se emplean para los prototipos romanos.

Los retratos de El Fayum se hicieron con la técnica de la *encáustica*, en la que los pigmentos se disuelven en cera caliente mezclada con aceite y resina,

Figura 29. Retratos sobre tabla de El Fayum.

a) Momia de Hawara, siglo II. Petrie Museum, Londres.

b) Retrato de Isadora, Ankyronopolis-El Hibeh, 100-110. Getty Villa, Malibú.

Figura 29. c) El llamado 'hombre bello', h. 100. Museo Pushkin, Moscú.

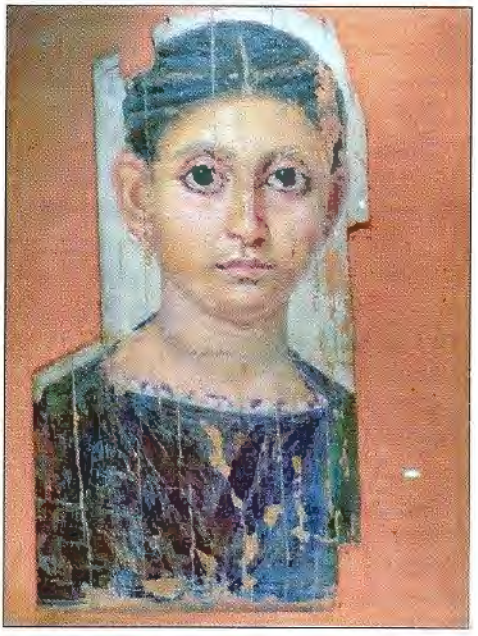


Figura 29. d) Joven vestida de púrpura, fines del siglo III. Musée du Louvre, París.

aplicada con espátula, lo que hace que el resultado sea muy poco dibujístico y su colorido mucho más brillante. Los rostros se muestran con extraordinaria viveza –aunque sin llegar a la penetración psicológica de los prototipos romanos–, lo que ha llevado a pensar que se trata de retratos hechos en vida, destinados a estar colgados en las paredes de las viviendas hasta ser empleados en el ritual funerario –algunas tablas conservan en el reverso apuntes en carboncillo tomados del 'cliente' y una, procedente de Hawara, aún tenía el cordón que lo bordeaba y servía para suspenderlo–. Esta costumbre funeraria perduró en Egipto hasta inicios del siglo IV y se considera una de las fuentes para la formación del icono bizantino a través de la tradición del arte copto o arte cristiano egipcio (Fig. 29).

6.2. *Leptis Magna*

La región controlada por la antigua ciudad griega de *Cyrene*, en la actual Libia, estaba en manos de los Ptolomeos de Egipto, quienes establecieron allí una dinastía local. El último de sus representantes donó su reino a Roma en el año 96 a.C., quedando incorporado como provincia con el nombre de *Cire-*

naica. En ella se incluyó la isla de Creta, tras su conquista en el 67 a.C. Su riqueza agrícola, favorecida por la abundancia de agua en la zona costera, permitió el florecimiento de numerosas ciudades; el puerto de Apolonia era, además, un lugar de gran importancia en la ruta marítima entre Alejandría y el resto del Norte de África. Hacia el oeste, los númidas se apoderaron de la región en 146 a.C., siendo conquistada por Roma un siglo después y convertida en la provincia de *Tripolitania*, con capital en *Leptis Magna* –actual Lebda o Homs, en el centro del gran golfo de Sirte–, una antigua ciudad fundada por los fenicios (Fig. 30).

Figura 30. Vista aérea de Leptis Magna, Libia.

Al lado del puerto y en época de Augusto se edificó el 'foro antiguo' sobre los restos del mercado cartaginés; el conjunto cuenta con tres templos –de Liber Pater, de Augusto y Roma, de Hércules–, junto con una basílica y la curia, además de un templo de Cibeles, una iglesia cristiana y un templo de Antonino dispuestos en el flanco oeste. El teatro, al igual que el cercano mercado, fueron hechos hacia el cambio de era y sufragados por un particular, Annobal Rufus, como rezan las inscripciones bilingües conservadas. El anfiteatro, de época neroniana, conserva casi intactas todas sus gradas y daba cabida a unos 15.000 espectadores. En las afueras de la ciudad, hacia el oeste, se encuentran las *Termas de los cazadores*, en un exeepcional estado de conservación. Edificadas en el siglo II, su exterior apenas sugiere la calidad de las pinturas que se hallan en el interior, en el arranque de las bóvedas que protegen todas las instalaciones, incluso la piscina de agua fría, del ardiente calor externo.

El momento de mayor esplendor de esta ciudad corresponde al del reinado de Septimio Severo, quien quiso dotar a su ciudad natal de una serie de monumentos cuyo esplendor ha llegado hasta hoy gracias a su excepcional estado de conservación. Desde el puerto, una calle columnada llevaba al *Forum Novum Severianum*, tan grande y monumental como los foros imperiales de

Figura 31. a) Foro severiano, 306-310. Leptis Magna.

Figura 31. b) Detalle del pórtico.

Roma, coronado por el *templo de la Gens Septimia*, ejemplo de templo dedicado al culto imperial, caracterizado por ser un templo de tipo itálico –sobre un alto podio y triple hilera de columnas ante la cella– hecho con columnas traídas desde Asuán, en el Alto Egipto. El pórtico del foro Severiano se hizo con arcos sobre columnas en vez de la tradicional columnata arquitrabada; la mezcla de mármoles daba al conjunto un aspecto polícromo, acrecentado con el barroquismo de sus relieves y sus tondos con cabezas de Medusa (Fig. 31).

En los pies del foro, a modo de enorme vestíbulo, se abre la *basílica*, terminada por Caracalla (211-217), formaba un amplio rectángulo de 92x42 m. y estaba dotada con dos ábsides y tres naves; éstas se dividían con columnas en dos pisos y también estaban ricamente adornadas con mármoles de todas partes. En los ábsides, dos pilastras están adornadas con relieves relativos a los dos dioses patronos de la ciudad, Dioniso-Baco en el ábside norte y Hércules y sus trabajos en el sur (Fig. 32).

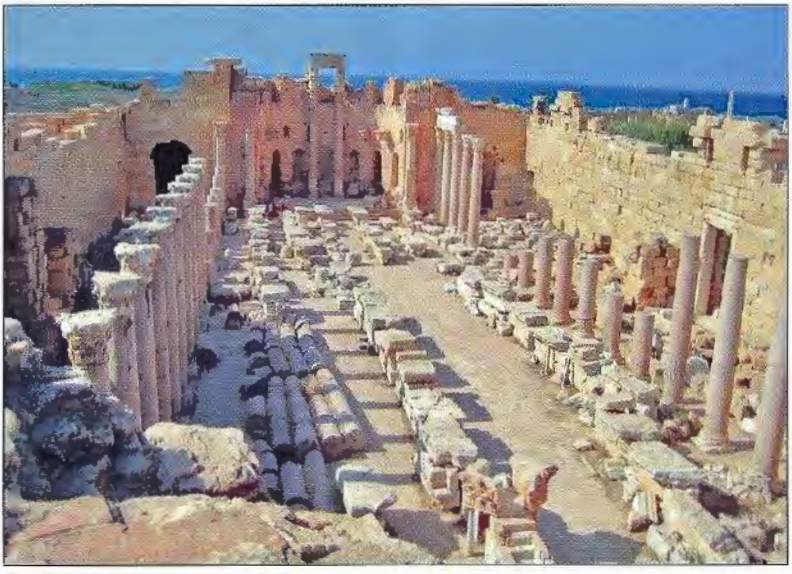


Figura 32. Basílica severiana, inicios del siglo III. Leptis Magna.

De todos los arcos que se conservan en el norte de África, el mejor ejemplar es el *Tetrapylon* de Leptis Magna, contemporáneo del arco de Septimio Severo en Roma y elevado con el mismo motivo, celebrar la *decennalia* del emperador en 203. Los relieves conservados muestran desfiles de personajes, donde sólo se reconocen a los miembros de la familia imperial –Septimio Severo, Julia Domna y los hijos Caracalla y Geta–, además de las personificacio-

nes de *Honos*, *Virtus* o el *Lar militaris*, todos ellos haciendo el cortejo imperial junto a los asistentes al acto, los anónimos habitantes de la ciudad que recibieron triunfalmente al emperador en el año 205 (Fig. 33).

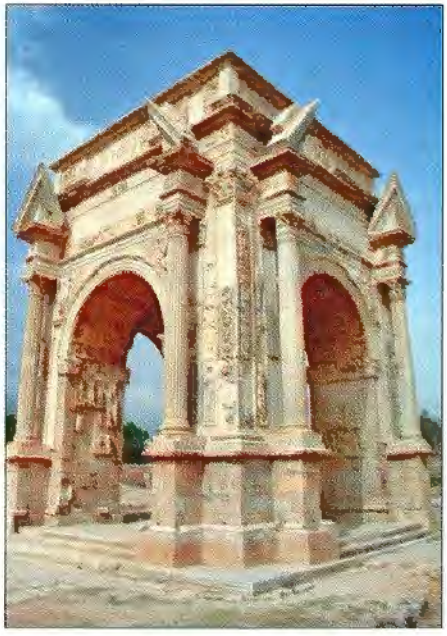


Figura 33. a) Arco de Septimio Severo, 303. Leptis Magna.

Figura 33. b) Detalle del relieve en un pilar.

6.3. *Túnez, el esplendor de los mosaicos*

En la batalla decisiva contra Aníbal en Zama, el año 202 a.C., Escipión llevó por vez primera los ejércitos romanos al suelo africano y dio fin a la II Guerra Púnica. Con la conquista y destrucción definitiva de la metrópolis cartaginesa en el año 146 a.C., da comienzo el dominio directo de Roma sobre la provincia de *Africa*, con su capital en una Cartago reconstruida. *Numidia*, ahora vecina de Roma, acabó enfrentándose a ésta y fue conquistada por Mario en la guerra contra Yugurta en el año 105 a.C., incorporándose como provincia romana y su centro administrativo se estableció en *Cirta* (hoy Constantina, en Argelia). Hacia el Oeste, la conquista romana extendió su control sobre la zona costera del Mediterráneo occidental hasta más allá del estrecho de Gibraltar, dividiéndose este territorio en dos provincias desde el año 42 d.C.: *Mauretania Caesariensis* (con su capital en *Caesarea*, hoy Cherchel) y *Mauretania*

Tingitana (capital, *Tingis*, la actual Tánger). En ambas no se extendió tanto la romanización, pues se utilizó más para controlar y aprovechar los abundantes recursos –aceite de oliva, trigo, minerales, los animales para los juegos de circo y anfiteatro– que para establecer allí contingentes de población, como ocurrió en otras partes del Imperio. Además, las poblaciones indígenas no eran muy abundantes y se refugiaban en las montañas del interior, mucho más pobres y de difícil acceso, por lo que el dominio de Roma se hizo efectivo tan sólo en una estrecha y larga franja costera.

Uno de los aspectos más llamativos del arte romano es el del mosaico, campo que tiene un especial cultivo en el norte de África, tal como se puede apreciar en un recorrido por sus diferentes yacimientos y que queda perfectamente resumido en una visita al Museo del Bardo en Túnez capital, donde se reúne un buen número de obras de lugares como *Althiburos*-Medina, *Bulla Regia*-Hammam Darraji, *Hadrumetum*-Susa, *Thugga*-Dugga, *Thuburbo Maius*-Henchir Kasbat, *Thysdrus*-El Djem, *Neapolis*-Nabeul, *Thaenae*-Thyna, *Taparura*-Sfax o *Capsa*-Gafsa, además de los que se pueden ver en los museos monográficos de estos yacimientos (Fig. 34).

Figura 34. a) Mosaico geométrico de Thysdrus, siglo III. Musée Archéologique, El Djem, Túnez.

Figura 34. b) Mosaico de los escanciadores, de Thugga-Dugga, siglo III. Musée du Bardo, Túnez.

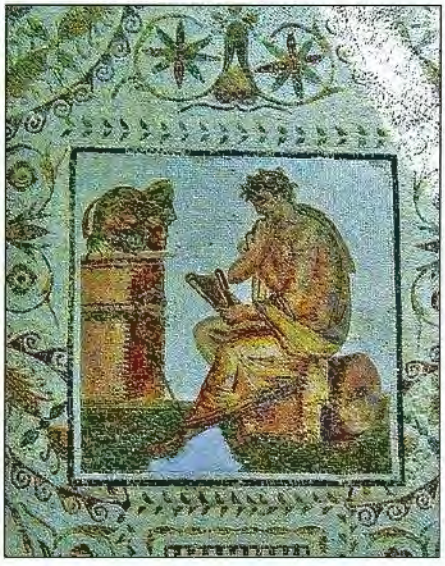


Figura 34. c) Poeta con máscaras teatrales, Thuburbo Maius, siglo II. Musée du Bardo, Túnez.

Entre los siglos II y VI, estos mosaicos fueron diseñados y fabricados en talleres con artistas magistrales y artesanos expertos, como pavimentos, para ser pisados tanto por los patronos que los encargaron como por el público que asistía a los edificios oficiales o a las mansiones en los que los aristócratas provinciales buscaban mostrar su estatus social y estilo de vida opulentos a través de las imágenes contenidas en ellos. Adornados con plantas exuberantes, abun-

dan las escenas con animales tanto reales como imaginarios, en las que diversas gentes –nobles y campesinos, señoras y sirvientas, cazadores y mercaderes, luchadores y aurigas– aparecen realizando sus actividades cotidianas, al lado de otros mosaicos donde son protagonistas las divinidades –Posidón y Anfítrite u Océano con sus respectivos cortejos marinos, Venus y sus acompañantes, Dioniso-Baco y sus seguidores habituales–, además de otros muchos donde son los héroes los que llevan la voz cantante con sus aventuras –Hércules y sus trabajos, Ulises– o los actores que representan, con la ayuda de las Musas, sus obras de teatro (Fig. 35).

Figura 35. a) Dioniso-Baco y los piratas, fines del siglo II. Musée du Bardo, Túnez.

Figura 35. b) Triunfo de Posidón, de Hadrumetum, mediados del siglo III. Musée archéologique de Sousse.

Figura 35. c) Ulises y las sirenas, siglo III. Musée du Bardo, Túnez.

Por último, es de destacar la riqueza de datos que proporcionan los mosaicos en lo relativo a actividades como la caza, la pesca, los barcos, el mundo de los espectáculos o simplemente el paso de las estaciones en las ricas *villae* campestres en las que sus dueños ocupan su *otium*, convenientemente atendidos por la servidumbre. Muchos de estos cuadros se encuentran repetidos en otras partes del Imperio, como Hispania o Britania, dando buena cuenta de la influencia que tuvieron sus talleres itinerantes de musivarios con sus bocetos y cartones, desde la época altoimperial hasta las creaciones paleocristianas de la antigüedad tardía (Fig. 36).

Figura 36. a) Finca rústica de Julius, Cartago, fines del siglo III. Musée du Bardo, Túnez.

Figura 36. b) 'Señora de Cartago', mediados del siglo v. Musée du Bardo, Túnez.

Figura 36. c) Mosaico de Bord-Djedid, cerca de Cartago, fines siglo V-inicios siglo VI. Musée du Bardo, Túnez.

Figura 36. d) Baptisterio octogonal bizantino, siglo VI. Musée Archéologique, Sussa.

7. El legado del arte romano

De todos es sabido que en la construcción de Europa tuvo un papel fundamental la herencia grecorromana y su confrontación con una serie de pueblos situados al norte de los Alpes a lo largo de varios siglos. La progresiva cristianización de los pueblos célticos y germanos, además de la influencia ejercida en ellos por el Imperio romano, así como la de estos pueblos en la última etapa de Roma constituyen el núcleo de la cultura europea, a través de las aportaciones que los "pueblos bárbaros" hicieron a la historia del viejo continente, tanto en la geografía política y social como en el campo de las realizaciones artísticas.

La expansión de Roma por el Mediterráneo llevó a un temprano contacto con los pueblos norteños, no siempre saldados con éxitos. Las victoriosas conquistas de la Galia por Julio César y las campañas de Augusto por Germania, llevaron los confines del Imperio a Centroeuropa. La derrota de Publio Quintilio Varo en el bosque de Teotoburgo el año 9, a pesar de los éxitos conseguidos por Germánico en años posteriores, llevaron a Roma a establecer una frontera en la línea Rin-Danubio cuya custodia costó la mayor parte de los esfuerzos militares del Imperio. Con el paso del tiempo, y sobre todo a partir del siglo III, las incursiones de estos pueblos germanos se volvieron muy frecuentes y rudas; hasta tal punto que constituyeron lo que se denominan "las invasiones bárbaras", movimientos de pueblos que fueron debilitando el Imperio romano de Occidente hasta desmembrarlo por completo con su desaparición en el año 476 (Fig. 37).

A partir de entonces, los reinos bárbaros definieron progresivamente el panorama político de Europa: ostrogodos primero y lombardos después en Italia; francos en Alemania occidental, Bélgica y Francia; visigodos en Languedoc, Aquitania y la Península Ibérica, por citar los más importantes. Para todos ellos, la antigua Roma se mantuvo como referencia muy vívida, especialmente desde la cristianización de cada uno de estos pueblos. Todos estos factores y la posterior evolución de cada uno de ellos hasta llegar al Sacro Imperio Romano Germánico, establecido por Carlomagno y sus sucesores, forman el núcleo de lo que serán los siguientes mil años de la historia europea. En esa insistencia caben los distintos 'renacimientos' culturales, protagonizados por intelectuales de cada uno de estos reinos, desde Casiodoro hasta Paulo el Diácono, pasando por Gregorio de Tours o Beda el Venerable, entre otros 'romano-bárbaros' y que tuvieron en el 'renacimiento carolingio' el primero y más importante de ellos. Así, en palabras de Jean-Jacques Aillagou, "si Europa ha nacido en Atenas, Jerusalén y Roma, muchas de sus raíces se hunden en los pueblos del Norte y del Este del continente europeo... Aquí se pone de manifiesto el profundo y sutil mestizaje entre las raíces grecorromanas y las raíces germánicas de donde procede la cultura europea".

La proclamación de libertad de culto para el cristianismo por Constantino en el año 312 y la temprana evangelización de los godos por Ulfila en el 325

Figura 37. Mapa de las invasiones bárbaras en el Imperio romano, siglo v d.C.

permite una contigüidad en el tiempo en la conversión de los pueblos europeos y también en la incorporación de los temas cristianos tanto en el arte romano bajoimperial como en cada una de las artes de los pueblos germanos. Ello queda patente en los marfiles de dípticos y polípticos (destaca, por ejemplo, el de cinco piezas del Museo del Bargello, en Florencia, con la representación de la reina ostrogoda Amalasunta vestida al modo de una emperatriz bizantina) hasta objetos de adorno personal (hebillas, broches, fíbulas, joyas...), pasando por armas, vestiduras, cruces procesionales o las coronas votivas del tesoro toledano de Guarrazar, además de libros y elementos arquitectónicos varios donde se aprecia bien esta incorporación del nuevo lenguaje artístico en el que está presente el mensaje de una Europa formada a partir del flujo de "pueblos bárbaros" que se superponen al bagaje cultural de una antigua Roma abocada a su destrucción.

Al hablar del legado de Roma en los diversos países europeos no se puede olvidar el peso del mundo bizantino, que ha sido muy fuerte, tanto en la época medieval –la llegada de los cruzados desde Tierra Santa solía estar acompañada de múltiples piezas de origen bizantino, tales como objetos litúrgicos, monedas, joyas, telas bordadas y algún que otro manuscrito– como en la investigación historiográfica del bizantinismo, iniciada en el siglo XIX. En el caso de España, la influencia bizantina también fue considerable pero se limitó en el tiempo al dominio directo que Bizancio ejerció sobre parte del territorio costero de la Península Ibérica, durante el reino visigodo, y algo más allá de esos límites gracias a la actividad comercial de los *negotiatiores transmarini*. Estos mercaderes de larga distancia surtían de los apreciados objetos fabricados en

Oriente a los reyes toledanos o a los jerifaltes eclesiásticos de *Tarraco*, *Corduba*, *Hispalis* (Sevilla) o *Emerita* (Mérida) y que muestran la diversidad de obras de origen mediterráneo-oriental: ánforas y otros recipientes cerámicos, monedas bizantinas, lucernas, ungüentarios, elementos de adorno personal, además de algunos ejemplos del trabajo en bronce en forma de objetos litúrgicos empleados en la Iglesia cristiana de Hispania.

Figura 38. La reina Amalasunta, hija de Teodorico, díptico bizantino del siglo VI. Museo del Bargello, Florencia.

A

Ábaco: Moldura cuadrangular en forma de dado que se coloca sobre el equino rematando el capitel dórico y sobre el que descansa el arquitrabe.

Ábside: Entrante en el muro, generalmente de planta semicircular, colocado al final de un edificio.

Acrótera: Ornamento, usualmente con forma de palmeta, que remata los vértices de un frontón.

Ádyton: Espacio sagrado, situado en el interior del templo griego, que constituye el sancta sanctorum, accesible únicamente para los sacerdotes y pitonisas.

Ágora: Gran espacio abierto a modo de plaza donde se congregaban los ciudadanos.

Andrón: Habitación de recepción de la casa griega destinada a los banquetes masculinos.

Anfipróstilo: Templo con doble pórtico, cada uno de los cuales cuenta con una fila de columnas, que se sitúan en cada uno de los extremos de la nave a modo de doble fachada.

Anfiteatro: Literalmente 'doble teatro'; edificio con bancos de asientos alrededor de una arena de planta ovalada, empleado para espectáculos de caza de fieras y luchas de gladiadores.

Ánfora: Recipiente cerámico de gran tamaño con dos asas, empleado para conservar alimentos sólidos o líquidos y también como ofrenda funeraria.

Antas: Pilastras cuadradas que decoran el final de una pared, especialmente los muros que enmarcan la cella del templo.

Antefija: Placa decorada que oculta el extremo de una hilera de tejas en el borde del tejado.

Aparejo ciclópeo: Sistema constructivo típico de la arquitectura defensiva micénica, realizado con grandes piedras colocadas sin ningún tipo de argamasa que las una, rellenándose los huecos con piedras pequeñas.

Árbol de la vida: Árbol cuyos frutos conceden la inmortalidad.

Arquitrabe: Elemento arquitectónico horizontal, sostenido por columnas o pilares; parte inferior del entablamento.

Astrágalo: Decoración arquitectónica con forma de hilera de cuentas.

Atlante: Escultura masculina con función sustentante que se utiliza en lugar de un pilar o una columna.

Atrium: Estancia central de una casa itálica, alrededor de ella se disponen las habitaciones.

Aulós: Instrumento de viento semejante a una flauta.

B

Bucráneo: Literalmente 'cráneo de buey', adorno en relieves y pinturas que aluden al animal sacrificado en los rituales; también presente en monumentos funerarios.

C

Caldarium: La zona de agua caliente en un complejo termal.

Canon: Conjunto de normas que se utilizan para establecer un sistema ideal de proporciones y relaciones armónicas entre las diversas partes de una obra.

Cariátide: Escultura femenina con función sustentante que se emplea en lugar de una columna o un pilar.

Casamatas: Pequeñas cámaras cubiertas con falsas bóvedas hechas por aproximación de hiladas, que se realizaban en los muros defensivos de las fortificaciones micénicas.

Caulículo: Vástagos que salen hacia arriba entre las hojas de acanto del capitel corintio, cuyos extremos se enroscan en forma de volutas.

Cella: Estancia central de un templo en la que se ubica la imagen de la divinidad.

Centauromaquia: Ciclo iconográfico en el que se representa la lucha de los centauros contra los lapitas.

Circo: Edificio de grandes dimensiones, para la celebración de carreras o de cacerías de animales; es característico de ellos la *spina* o eje monumental alrededor del cual se desarrollan las carreras de caballos y de carros.

Cista: Caja o cofre, que puede ser de piedra (uso funerario) o de marfil o bronce, como elemento de mobiliario.

Collarino: Fina moldura decorativa dispuesta sobre el fuste de la columna y bajo el equino del capitel dórico.

Compluvium: Tejado inclinado hacia el interior del atrio de la casa itálica; recoge el agua de lluvia y lo vierte sobre el *impluvium* o depósito situado debajo.

Coroplastia: Arte de modelar y cocer estatuas de barro.

Crátera: Vasija de gran tamaño, usualmente con cuerpo en forma de campana o de cáliz y asas en forma de volutas o de columnas, destinada a mezclar el agua con el vino en el simposio.

Cuernos de consagración: Elementos ornamentales habituales en las cubiertas de los palacios minoicos que representan los cuernos de bóvidos de modo esquemático, ya que el toro era venerado en la cultura minoica y sus cuernos se convirtieron en un símbolo religioso.

Chitón: Denominado también jitón, es una túnica interior de lana o de lino, de forma cuadrangular y a veces con mangas empleada en el atuendo femenino, cuyos extremos superiores se sujetan a la altura del hombro con un broche.

D

Diatretum: Vidrio tallado de forma que el recipiente parece rodeado por una red calada hecha en el mismo material.

Dístilo: Edificio con dos columnas en su fachada principal.

Dromos: corredor o pasillo de acceso en las tumbas de cámara.

E

Enócoe: Jarra cerámica, de pequeño tamaño, utilizada para sacar cómodamente el vino de la crátera o del stamnos, y también para verter el líquido en la libación.

Entablamento: Parte superior de una construcción, sostenida por columnas o pilares; se compone de arquitrabe, friso y cornisa.

Equino: Moldura convexa, situada bajo el ábaco, que forma el cuerpo principal del capitel dórico.

Eschara: Base del hogar de fuego, hecha de tierra y cocida por el calor del fuego, que solía ubicarse en el centro del mégaron micénico.

Esfinge: Ser monstruoso alado con cabeza y pechos de mujer y con cuerpo y extremidades de león.

Estadio: Edificio empleado tanto por griegos como por romanos para las pruebas atléticas.

Estilóbato: Plano en el que se apoyan las columnas de una columnata.

Exedra: Entrante, de planta semicircular o poligonal, dispuesto en un muro o columnata y preparado para recibir asientos.

F

Fíala: Pequeño cuenco sin pie, de cerámica o metálico, usado para beber.

Fíbula: Imperdible metálico con resorte que sirve para sujetar una prenda de vestuario o un adorno.

Forum: Plaza que toda ciudad romana debía tener, donde se celebraba cualquier acto público –mercado, reuniones políticas, celebraciones religiosas, etc.–; equivalente al ágora de los griegos, en Roma había varios foros-mercado –*Forum Boarium*, *Holitorium*, *Piscatorium*– y el *Forum romanum* o Foro republicano, para distinguirlo de los sucesivos foros imperiales.

Frigidarium: Zona de los baños fríos en una instalación termal.

G

Glíptica: Arte de tallar sellos, gemas y camafeos.

Greca: Motivo en forma de banda decorativa formada por ángulos rectos entrelazados por los extremos a modo de meandro rectilíneo.

Grifo: Animal fantástico con cabeza y alas de águila y cuerpo y orejas de león.

H

Heroon: Tumba o cenotafio de un héroe que constituye un lugar de culto en el mundo griego y romano.

Hexástilo: Edificio que posee seis columnas en su fachada principal.

Himation: Manto exterior que se coloca sobre el chitón, llevado tanto por los hombres libres como por las mujeres.

Hipogeo: Literalmente 'bajo tierra', cualquier cámara subterránea, especialmente aquellas de uso funerario.

Hydria: Vasija destinada a contener el agua de la fuente con tres asas, una de ellas colocada verticalmente con objeto de ayudar a levantarla una vez llena y poder así transportarla más cómodamente.

I

Imagines maiorum: Literalmente 'imágenes de los antepasados'; mascarillas en cera de un difunto o su copia en barro o piedra, principal precedente del retrato romano.

Insula: Literalmente 'isla', se refiere a los solares formados por calles que se cruzan en perpendicular y también las manzanas de casas y pisos que se construyen sobre ellos.

Isódomo: Aparejo formado por sillares de igual tamaño dispuestos en hiladas iguales.

K

Kouloura: Gran fosa en el suelo con una función de silo para el almacenaje de productos agrícolas, que suele encontrarse en los palacios minoicos.

Krepis: Pedestal, compuesto por tres escalones, sobre el que se sitúa el templo.

Kylix: Recipiente para beber con boca ancha en forma de copa.

L

Lárnax: Especie de ataúd de terracota o de piedra de forma rectangular o con esquinas redondeadas, que solían estar decorados.

Lékythos: Recipiente cerámico, de cuello largo y estrecho, que tiene forma de jarra. Se emplea como contenedor de ungüentos y aceites y también como ofrenda funeraria.

Limes: Inicialmente, camino entre ciudades; después, la frontera del Imperio romano, fortificada, vigilada y protegida por el ejército.

Ludus: Literalmente 'juego'; los *ludi scaenici* se celebraban en un teatro, los *ludi circenses* en el circo, y en el anfiteatro tenían lugar los juegos de gladiadores o *munera* y las *venationes* o cacerías.

Lutróforo: Vaso cerámico, con cuello de forma abocinada y dos asas, que contenía el agua del baño nupcial, empleándose en los rituales de purificación matrimonial y también para señalar la tumba femenina de las muchachas que morían antes de casarse.

M

Mausoleo: Suntuosa tumba monumental.

Mégaron: Sala con cuatro columnas y un hogar en el centro, que suele situarse en la parte principal de los palacios micénicos. Por extensión, todo el edificio del palacio.

Ménade: Mujer que forma parte del cortejo del dios Dioniso, junto con los silenos y los sátiros.

Metopa: Placa decorada y situada entre triglifos, en el friso dórico.

N

Naos: Denominación equivalente a cella, parte interior del templo.

Naískos: Templete tetrástilo destinado a albergar la imagen divina.

Ninfeo: Inicialmente, santuario de las ninfas; generalmente asociado a un manantial, acaba designando cualquier fuente monumental adornado con esculturas.

O

Octástilo: Edificio con ocho columnas en su fachada principal.

Olpe: Jarra similar al enócoe, de boca recta, que sirve para llenar las copas o verter el líquido en la libación.

Opistódomos: Sala posterior del templo, opuesta al pronaos, e incomunicada con la cella.

Opus: Literalmente 'obra'. En arquitectura romana, los *opera* son los tipos de construcción definido por los materiales y las técnicas empleadas.

- *Opus caementicium* u hormigón romano, formado por cal, arena y cascajo o piedra machacada.
- *incertum* o paramento de muro formado por pequeños bloques irregulares incrustados en el hormigón.
- *quadratum* o trabajo de piedra sillar, de tamaño idéntico y dispuesto regularmente.
- *reticulatum* o paramento de piezas de piedra incrustadas en el hormigón de forma oblicua, a modo de red.
- *sectile*, pavimentos o recubrición de paredes a base de piezas de mármol recortadas y ajustadas para formar motivos decorativos.
- *signinum*, pavimento formado por argamasa con polvo y fragmentos de ladrillos y tejas, con teselas sueltas formando un *signum* o dibujo, generalmente geométrico.
- *tectorium* o recubrimiento decorativo (placas de piedra, pintura, estuco o mosaico) empleado para ocultar los elementos estructurales de los muros.
- *tesellatum*, superficie totalmente recubierta de piezas cúbicas dispuestas formando motivos decorativos.
- *testaceum* o paramento de ladrillos incrustados en una masa de hormigón.
- *vermiculatum*, para el caso de mosaicos cuyas teselas son minúsculas, de apenas algunos milímetros, empleadas para obras de gran valor artístico y económico.
- *vittatum*, paramentos de muros formados por hiladas alternas de piedra y ladrillo.

Orquesta: Espacio situado entre la cávea y la escena, de planta circular en los teatros griegos y semicircular en los romanos.

Orden: Conjunto de elementos sustentantes y sustentados que constituyen un edificio.

P

Palestra: Edificio destinado a la práctica de los ejercicios físicos en las ciudades griegas; en las termas romanas, patio anexo dedicado al mismo fin.

Palmeta: Motivo ornamental cuya base son las hojas de la palma.

Peplo: Vestimenta femenina de forma rectangular, que se puede llevar suelto o ceñido, cuyos extremos superiores se sujetan sobre los hombros dejando descubiertos los brazos. Su tercio superior es doble y cae en pliegues por delante y por detrás del torso.

Perístasis: Pórtico con una fila de columnas que rodea la cella del templo períptero.

Peristilo: Patio columnado de la casa griega y romana, concebido usualmente a modo de jardín con un pequeño estanque en el centro.

Pila lustral: Especie de bañera o pileta que se utilizaba en los rituales de purificación, muy común en las construcciones minoicas.

Pínakes: Pinturas de caballete.

Pithoi: grandes vasijas cerámicas para almacenar líquidos.

Podio: Plataforma elevada con molduras que sirve de base al templo romano y, por extensión, a otros edificios sobreelevados.

Polythyron: Sistema de múltiples puertas y pilares de madera, de modo que las puertas pueden quedar abiertas o cerradas en función de las necesidades del uso de la sala.

Pórtico: Espacio formado por series de columnas o pilares anexo a un edificio, haciendo las veces de un porche o una acera cubierta.

Poternas: Accesos camuflados habituales en las murallas micénicas, que permitían hostigar a los atacantes.

Pozos de luz: Huecos o pequeños patios creados para dar ventilación y luz a una habitación sin apertura al exterior, típicos de la arquitectura minoica.

Processio: Procesión ritual con motivo de una celebración pública, para inaugurar un edificio (*inauguratio*), de tipo funerario (*p. funebris*), o para festejar una victoria militar y exponer el botín de guerra (*p. triumphalis*).

Pronaos: Pórtico situado delante de la cella a través del cual se accede a ella.

Pyxis: Pequeña caja con tapa, de cerámica o de piedra tallada, que sirve para guardar los adornos personales o los objetos de tocador.

S

Suovetaurilia: Literalmente 'sacrificio de cerdo, oveja y toro'; representación de este sacrificio de gran importancia ritual en pinturas, relieves y mosaicos romanos.

T

Tablinum: En la vivienda romana, la habitación principal donde el *pater familias* recibe a los clientes y donde se halla la decoración más rica de la casa.

Témenos: Espacio sagrado que rodea a un templo; recinto que delimita un santuario.

Tepidarium: Zona de baños templados en unas termas romanas.

Terra sigillata: Cerámica romana fabricada con moldes; el nombre hace referencia al *sigillum* o sello del fabricante o propietario del taller.

Tesela: Cada uno de los cubos de mármol, terracota o pasta vítrea empleados para formar un mosaico (opus tesellatum).

Tetrástilo: Edificio con cuatro columnas en su fachada principal.

Tímpano: Espacio triangular, limitado por cornisas, emplazados en los lados cortos de un edificio techado con cubierta a doble pendiente; también denominado frontón.

Tholos: Construcción funeraria realizada en piedra con forma circular. En época clásica, un templo de planta circular.

Toréutica: Arte de fundir, repujar, grabar y tallar en metal, generalmente precioso, objetos de lujo o esculturas.

Triclinio: Lechos que en las casas romanas amueblan la habitación del mismo nombre, empleado para banquetes. En época bajoimperial, la habitación de recepciones en uua villa romana.

V

Venatio: Cacería de animales salvajes, tanto en el campo como en un edificio de espectáculos; escena de cacería en un cuadro o relieve.

W

Wanax: Término micénico que alude al rey, atestiguado en las tablillas escritas en Lineal B.